Искусство КИНО

2 1978

Советские кинематографисты

поздравляют

Вооруженные Силы СССР

со славным 60-летием

Искусство кино

1978

2

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году

Орган Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
БЕЛЯЕВ И. К.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КАРМЕН Р. Л.
КУДИН В. А.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ Л. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ П. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление
Германа А. А.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Белолуцкая З. В.,
Кореневa Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Кадр из фильма «Блокада»
(режиссер М. Ершов, «Ленфильм»)

На 3-й стр. обложки
Н. Терентьева и А. Ашимов в фильме «Транссибирский экспресс»
(режиссер Э. Уразбаев, «Казахфильм»)

На 4-й стр. обложки
А. Белявский в фильме «Спасти город»
(режиссер Я. Ломницкий, объединение «Кадр» (Польша) и «Мосфильм»)

Содержание

Современность и экран
3
Константин Грушевой На действительной службе
9
Александр Столпер Высокая правда подвига
11
Иван Пстыго Окрыленные
14
Михаил Ершов Муза в солдатской шинели
15
Леонид Задорин Награда
19
Александр Фатюшин Школа
21
Михаил Ялтонский Наследники мужества

Новые фильмы
23
Армен Медведев Что человек должен...
38
В. Михалкович Пигмалион среди нас
48
Л. Донец Начать сначала
58
А. Егоров В наши лета...

Интервью между съемками
63
Т. Океев Мы хотели предостеречь от опасности

Теория и история
65
С. Фрейлих О диалектике развития социалистического кино

Интервью между съемками
78
В. Лопатин Фильм о прославленном полководце

Дискуссии
80
Ю. Богомолов Тавтология и иносказание

Наши юбиляры
91
С. Герасимов Преданность искусству
92
В. Валуцкий «Я здесь, чтобы волноваться...»

На съемочной площадке
93
Л. Ягункова Три дня у Райзмана

Беседы за рабочим столом
107
А. Каплгин После Платонова

Издано о кинематографе
124
И. Вайсфельд Мифы и реальность детектива

За рубежом
130
Георгий Капралов Фильмы, снятые сердцем
146
Александр Митта Детям планеты...

Сценарий
165
А. Гельман Обратная связь

Фильмография
191

Cinema Art
Iskusstvo Kino

The Time and the Screen

Constantin Grushevoi — It is on the Active List... (p. 3). The article is dedicated to the 60th Anniversary of the USSR Armed Forces.

Alexander Stolper — The High True of the Feat (p. 9).

Ivan Pstigo — Become Inspired (p. 11).

Michael Ershov — The Muse Dressed in a Soldier Great-coat (p. 14).

Leonid Zadorin — An Award (p. 15).

Alexander Fatiushin — A School (p. 19).

Michael Yaltonskiy — The Successor of Courage (p. 21). The discussion of soviet soldiers and cinema workers devoted to the Soviet Army Anniversary.

New Films

Armen Medvedev — What does a Man Have to (p. 23). Review of the film «White Bim with a Black Ear» (The Gorky central studio of the children's and youthful films, 1977).

Valentin Mihalkovich — Pigmallon between us (p. 38). Review of the film «The official romance» («Mosfilm», 1977).

Ludmila Donets — Beginn with Beginning (p. 48) Notice under the film «You are writing to me ...» («Mosfilm», 1977).

Alexander Yegorov — In our Years... (p. 58). Notice under the film «Persons of thirtieth birthday» (The central studio of documental films, 1976)

Interview at the Shooting Site

Tolomush Okeev — We wanted to warn against a danger (p. 63). The Director talking about his new film «Uhlan».

Theory and History

Semen Freilih — About the Dialectical development of socialist cinema (p. 65). Problem is examined by author on the material of the creative work of the soviet and some foreign masters of cinema.

Interview at the Shooting Site

Viacheslav Lopatin — Film about the famous general (p.78). The director is talking about his work dedicated to Alexander Suvorov, the celebrated russian general. The film is shot in the «Centrenauchfilm».

Discussions

Yury Bogomolov — The Tautology and the Allegory (p. 80). With this article go on the discussion about the stylistical tendencies in the soviet contemporary cinema.

Yubilee

Sergei Gerasimov — The Devotion to Art (p. 91).

Vladimir Valutsky — «I am here to be agitated...» (p. 92). The 70th Anniversary of Alexander Zarhi, cinema director.

On the Shooting Site

Larisa Yagunkova — Three Das with Raisman (p. 93). Reporting during the shooting the film «the Strange Woman».

Conversations at the Working Table

Alexander Kaltaguin — After Platonov (p. 107). The actor is talking about his creative work.

Published on Cinema

Ilya Vaisfeld — Mythes and Reality of an Detective Film (p. 124). Notice under the book «Foreign Cinema Detective» by Yanina Marculan.

Abroad

George Kapralov — Films Shooting with Heart (p. 130). Continuation of the article edited in N. 1.

Alexander Mitta — For the Children of the World... (p. 146). Review of the programm of VI Competition of the films for the childrens at the X International festival in Moscow.

Script

Alexander Gelman — Opposite connection (p. 165).

Filmography (p. 191).

© Журнал «Искусство кино», 1978

Адрес редакции: 125319 Москва. Ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 16.XI.77 г. А-10571
Подп. к печати 18.1.78 г.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆
Печ. л. 12, усл. п. л. 14. уч.-изд. л. 18.3
Тираж 56800 экз. Заказ 2786
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Чехов Московской области

Защита социалистического Отечества относится к важнейшим функциям государства и является делом всего народа.

Из Статьи 31 Конституции СССР

Константин Грушевой,
генерал-полковник,
член Военного Совета —
начальник политуправления
ордена Ленина Московского военного округа

На действительной службе

Шесть десятилетий существования Советских Вооруженных Сил — страницы славной истории: бесстрашные сражения, героические подвиги, рост военной мощи, мужание боевого духа... Весь этот огромный героический путь отражен не только в архивных военных сводках, не только в произведениях живописи, скульптуры, он зримо запечатлен для миллионов масс на кинопленке — в кадрах кинохроники, в игровых лентах художественного кино.

Советская Армия и кино с давних пор связаны прочными нитями: немыслим советский кинематограф без военной темы, нельзя представить себе жизнь армии без кинематографа.

Сошлюсь на собственные впечатления.

Пять с половиной десятилетий назад, осенним днем 1923 года, я, шестнадцатилетний комсомолец, ученик металлургического техникума, смотрел в единственном кинотеатре рабочего городка Каменское (ныне Днепродзержинск) фильм «Красные дьяволята». Лента эта крепко запомнилась мне, и, пожалуй, с тех пор экранный образ советского воина, «человека с ружьем», которого стремились запечатлеть художники нескольких поколений, вошел в мою душу.

И еще одно воспоминание. Я — секретарь райкома комсомола. Смотрю «Броненосец «Потемкин». Энтузиазм зала уже, казалось, достиг предела. Но это лишь казалось. Невозможно передать и, наверное, невозможно понять сегодняшнему зрителю, привыкшему и к цвету, и к широкому экрану, и к широкому формату, — как ошеломил нас в финале черно-белого фильма красный флаг на мачте корабля. По-настоящему красного цвета! Мы встретили его бурей восторженных аплодисментов.

Советский кинематограф, посвященный армии трудового народа, армии революции, — как и все наше кино, — ведет свой счет с хроникальных кадров, с документальных лент. Сегодня, осмысливая великий боевой путь Советских Вооруженных Сил, с особой ясностью понимаешь, что сделано скромными и мужественными людьми с походными кинокамерами в руках. Благодаря советским кинооператорам, их самоотверженности

и храбрости, можно увидеть широкую панораму вооруженной борьбы нашего Отечества за победу революции, против 14-ти держав Антанты, строительства Красной Армии в годы пятилеток, невиданного героизма советских воинов, разгромивших коричневую чуму и отстоявших свободу и независимость Родины в Великую Отечественную.

Да, на полях Великой Отечественной войны кинооператоры, не щадя жизни, запечатлевали ход битвы с фашизмом, вместе с войсками вступали в освобожденные города и села, по праву разделяя с солдатами радость выигранного сражения. И горечь утрат — той высокой цены, которой оплачена нашим народом общая, «одна на всех» победа, как поется в известной песне из фильма «Белорусский вокзал».

Я собственными глазами, «с короткой дистанции», наблюдал работу военных операторов. Мы дружили с известным оператором Марком Трояновским, который возглавлял киногруппу Южного фронта, где я был членом Военного Совета армии, а впоследствии — киногруппу Северо-Кавказского фронта, где мне тоже довелось работать членом Военного Совета фронта. У меня хранится бесценная реликвия тех дней — ролик пленки, снятый оператором Мазрухо и запечатлевший один из драматических моментов битвы за Кавказ.

Дело было так. В октябре 1942 года гитлеровские дивизии, неся громадные потери, рвались через Эльхотовские ворота, вдоль Терека, к городу Орджоникидзе, к истоку Военно-Грузинской дороги. Шли ожесточенные бои. А 25 октября, перегруппировав силы, немцы внезапно ударили по нашей слабой, четырехдивизионного состава левофланговой 37-й армии в районе Нальчика. В этой тяжелой обстановке и командование, и бойцы армии показали высокую стойкость и организованность, отойдя в горы в полном порядке, без намека на растерянность. Армия оказалась отрезанной от основных сил фронта. В начале ноября мы нанесли противнику удар во фланг, срезав его «выступ», захватив 140 танков. Только убитыми гитлеровцы потеряли более пяти тысяч солдат и офицеров. Замысел врага захватить Орджоникидзе был сорван. Но 37-я армия все еще оставалась отрезанной в горах. Мне как члену Военного Совета Северной группы войск на Кавказе было поручено Военным Советом ознакомиться на месте с положением дел в этой армии и организовать необходимую ей помощь. С юга, через Кутаиси и Военно-Осетинскую дорогу добраться до расположения 37-й армии не удалось, так как дорога была занесена снегом. Тогда, вернувшись в Орджоникидзе, я с двумя десятками спутников и проводниками, которых выделил Северо-Осетинский обком ВКП(б), прошел в селение Калух, на командный пункт армии, по горному хребту... И вот в блокированной в горах поредевшей армии я застал и оператора Мазрухо. Он и не думал выбираться из войск во время отступления, хотя вполне мог это сделать, заснял весь путь армии и боевые действия в горах, подвиги солдат в ожесточенных сражениях с гитлеровцами.

Осмыслить, воплотить на экране подвиг советского солдата. Его преданность своей стране, делу революции, делу коммунизма. Его высокий гуманизм, человечность, неразрывную связь с трудовым народом. Интернационализм. Чувство боевого товарищества. Вот задачи, которые всегда ставили перед собой, ставят и ныне мастера советского кинематографа.

Потому бессмертны образы героев «Потемкина» и «Чапаева», фильмов «Мы из Кронштадта», «Волочаевские дни», «Щорс», потому вошли в золотой фонд нашего искусства «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Летят журавли», потому лучшие из картин на военную тему последнего времени так популярны, пользуются любовью у наших зрителей.

Но думаю, что мы еще недостаточно осознали, какое мощное влияние оказало свои-

ми лучшими картинами наше кино на массы в предвоенные годы, как помогало партии мобилизовать народ, быть готовым к неизбежной схватке с черными силами германского фашизма.

В моем архиве хранится потертый на сгибах номер «Правды». На нем дата: 22 июня 1941 года. Каким мирным содержанием наполнена газета, какими будничными и простыми народными заботами: начало уборки богатого урожая... совещание учителей... обзор нашей областной газеты «Днепровская правда»... Но мы готовились и к худшему. Как раз в тот день, который был отражен на полосах сохранившейся у меня «Правды» — 21 июня, — состоялось заседание бюро Днепропетровского обкома КП(б)У. Мы утверждали кандидатуры товарищей, выдвигаемых в соответствии с требованиями вышестоящих органов на политическую работу в РККА. В списке значилось около 150 коммунистов, и большинство из них были совсем не юноши, а люди, обремененные семьей, хорошо устроенные, но ни один не ставил никаких условий, не просил, скажем, об отсрочке или направлении в определенное место... А те несколько человек, что не прошли по состоянию здоровья, — как огорчались, как расстраивались! Авторитет армии был необычайно высок, и каждый, кого призывали под ее знамена, воспринимал это и как обязанность и как высокую честь. Убежден: в создание такого настроя миллионов коммунистов и беспартийных внесло свою весомую лепту и кино.

●

Когда грянула народная, священная война, народы СССР под водительством партии коммунистов грудью стали на защиту социалистического Отечества. Великая страна превратилась в гигантский военный лагерь. Миллионы людей сражались на тысячекилометровом фронте — от Ледовитого океана до Черного моря. Крепкий тыл, превозмогая лишения, ковал победу, безотказно снабжая армию всем необходимым.

Волею военных судеб мне пришлось участвовать в сражениях на крайнем южном и на крайнем северном участках советско-германского фронта. Начинал я войну членом Военного Совета одной из армий Южного фронта, потом — членом Военного Совета Северо-Кавказского фронта, выбросившего захватчиков из кавказских предгорий, а заканчивал — членом Военного Совета Карельского фронта, освободившего от гитлеровских оккупантов северную губернию Норвегии — Финмарк, шахтерский город Киркенес. Замечу, что и это примечательное событие — точнее, один из его моментов — запечатлел оператор советской кинохроники: какое волнение вызывает во мне кадр, на котором первый советский военный комендант Киркенеса отдает мне и члену Военного Совета 14-й армии генерал-майору А. Я. Сергееву рапорт на фоне пылающего, подожженного немцами города... Об освободительной миссии Советской Армии, о подвиге наших разведчиков, которые спасли от гибели тысячи жителей Киркенеса, укрывшихся в старых штольнях (немцы все подготовили для их взрыва), я напоминал своим слушателям, когда по приглашению норвежской общественности приезжал в страну, чтобы отпраздновать 25-летний юбилей освобождения. Приходилось напоминать об этом и потому, что были в Норвегии силы, которые хотели бы вытравить из сознания норвежского народа память о бескорыстном подвиге Советской Армии.

Тем более радостно, что совместными усилиями советских и норвежских кинематографистов о событиях в Киркенесе создана картина «Под каменным небом», отразившая этот важный гуманистический акт советских воинов.

На протяжении всех лет войны в нашей армии велась огромная партийно-политическая работа. Вели ее тысячи и тысячи верных сынов партии — комиссары и политруки, политбойцы и рядовые коммунисты и комсомольцы, партийный и комсомольский

актив. Вели в отступлении и наступлении, в штабах и стрелковых ячейках, в танковых экипажах и на кораблях, на фронтовых аэродромах и в землянках разведотрядов, заброшенных за линию фронта, на позициях противотанковых пушек и в палатах полевых госпиталей. Мне пришлось отходить с войсками от Миллерова до Моздока и Орджоникидзе. Это был не только тяжкий путь, путь горечи, но и — массового героизма. У нас почти не было танков, авиации, но части и соединения состояли из людей, беспредельно преданных Отечеству и делу партии. И опять-таки важным компонентом всех усилий, направленных на подъем и укрепление боевого духа личного состава, явилось искусство экрана.

Поначалу помогли нам «Боевые киносборники». Позже такие фильмы, как «Парень из нашего города», «Секретарь райкома», «Радуга», «Она защищает Родину», «Как закалялась сталь», «Пархоменко», «Жди меня», «Два бойца», «В шесть часов вечера после войны»... А какое бесценное непосредственное влияние на атмосферу в армии, на борьбу с устарелыми концепциями стратегии оказал фильм «Фронт»! Сделанные в глубоком тылу — Алма-Ате, Ташкенте, Ашхабаде — ленты эти были пропитаны боевым армейским духом, ненавистью к фашизму, всеобъемлющей любовью к родине, которые переполняли сердца сражающихся советских людей. Такими свойствами наши фильмы обладали потому, что у их создателей не было иных интересов и иных чувств, чем интересы и чувства народа и армии.

Мы старались, чтобы эти фильмы видело как можно больше воинов. У нас были передвижки «дневного кино», и картины доходили до рот и батарей. Фронтовые киномеханики — отважные, смелые парни — все делали для того, чтобы бойцы посмотрели фильм, получили хороший эмоциональный заряд для новых свершений и подвигов.

●

История и современность... Проблема их диалектической взаимосвязи — одна из самых главных среди проблем кинематографа, посвященного военно-патриотической теме. Приходящие нам на смену новые поколения, нынешняя молодежь, испытывают живую потребность освоить революционный и боевой опыт своих отцов и дедов. Этой потребности отвечают, конечно, лучшие фильмы прошлых лет, классика советского киноискусства. Но важную роль призваны сыграть фильмы, в которых события гражданской и Отечественной войн воскрешаются и исследуются с высот нынешнего исторического и социального опыта, на современном уровне профессионального мастерства.

Задача современных художников кино — отразить всю широту и масштабность стратегических действий войск, осветить роль нашей партии коммунистов, показать глубину и смелость замыслов главнокомандования и в то же время раскрыть напряженную внутреннюю жизнь, высокий подъем духа, испытываемый каждым бойцом.

Советские фильмы последнего десятилетия, такие, как «Освобождение», «А зори здесь тихие...», «Они сражались за Родину», «В бой идут одни «старики», «Горячий снег», «Блокада», как и более ранние картины — «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Живые и мертвые», «Отец солдата», — с большой художественной силой отобразили мощь советского патриотизма, героическую роль народных масс. Особо хотел бы я отметить цикл «Освобождение», который знаменовал собою новый подход к решению темы Великой Отечественной войны. Строго научный историзм, масштабность замысла и воплощения, эпический размах событий, сплав документальности с обобщающим образом войны сделали этот фильм принципиальным явлением советского киноискусства.

Советский кинематограф, поведавший миру о Советской Армии, о Великой Отечест-

венной войне, раскрыл ту неопровержимую истину, что подвиги советского солдата есть воплощение именно советского патриотизма, коммунистической убежденности, органически присущего советскому человеку чувства интернационализма.

Да, с помощью кинокамеры мастерами советского экрана создана зримая история наших Вооруженных Сил, летопись Великой Отечественной войны. И все же «тома» этой летописи еще не завершены. Ждут своего художника многие важные события, выявившие с особой силой преимущества армии социалистического типа. Так, на мой взгляд, не получила еще достойного отражения битва за Кавказ. А она, поверьте, того заслуживает — и по стратегическому ее «весу» в ходе войны, и по героизму полков и дивизий, которые дорогой ценой человеческих жизней остановили гитлеровские полчища на пороге кавказской нефти. Не секрет, что именно сюда была направлена главная стрела стратегических замыслов авантюриста Гитлера. Он намеревался, захватив Грозный и Баку с их нефтепромыслами, двинуть свои армии на Средний и Ближний Восток, в Иран и Ирак, а затем обрушиться на Индию и соединиться с вооруженными силами милитаристской Японии. Вот чему воспрепятствовали войска Северо-Кавказского фронта, вот каким планам мирового господства германского фашизма суждено было потерпеть полный крах! Даже после окружения и ликвидации Сталинградской группировки фон Паулюса немецкие дивизии, цепляясь за каждый километр территории, все еще грезили контрнаступлением. Поэтому их удалось вышвырнуть за пределы региона лишь осенью 1943-го. Огромный вклад в битву за Кавказ внесли войска Северо-Кавказского фронта, Черноморской группы войск, где одним из руководителей политуправления был Л. И. Брежнев, моряки Черноморского флота. Благородный долг кинематографистов — полнее отразить беспримерные подвиги воинов 18-й армии на огненной «Малой земле». На ней в грохоте ожесточенных сражений начальник политотдела армии Леонид Ильич Брежнев вручал коммунистам партийные билеты.

Думаю, что история сражений 1942—1943 годов на Северном Кавказе дает богатейший драматический материал кинематографистам для создания фильма, в котором историко-политический анализ событий мог бы сочетаться с высоким героическим эпосом.

●

Армия и кино связаны традиционной дружбой, упроченной временем. Мы, военные люди, всегда считали советский кинематограф одним из видов вооруженных сил. Эта дружба взаимно обогащает и вдохновляет людей армии и людей киноискусства.

Наша армия — не только могущественная сила, охраняющая мирный труд советского народа, его титанические усилия по созиданию коммунистического общества: она — не только вернейшая гарантия сохранения мира во всем мире, но и важнейший фактор коммунистического воспитания, формирования гармонической личности.

Генеральный секретарь ЦК КПСС и глава Советского государства Леонид Ильич Брежнев в докладе на XXV съезде Коммунистической партии Советского Союза подчеркивал: «Говоря о воспитательной работе, товарищи, нельзя не остановиться на той огромной роли, которую играет в этом деле Советская Армия. Юноши приходят в солдатскую семью, не имея жизненной школы. Но возвращаются они из армии уже людьми, прошедшими школу выдержки и дисциплины, получившими технические, профессиональные знания и политическую подготовку.

Наша армия воспитана в духе глубокой преданности социалистической Родине, идеям мира и интернационализма, идеям дружбы народов. Именно этим Советская Армия отличается от армий буржуазных. Именно за это советские люди любят свою армию, гордятся ею».

И далее товарищ Брежнев говорил: «Другая важная тема художественного творчества, которой в последние годы были посвящены правдивые, впечатляющие произведения, — подвиг советского народа в Великой Отечественной войне. Вместе с героями романов, повестей, фильмов, спектаклей участники войны как бы снова проходят по горячему снегу фронтовых дорог, еще и еще раз преклоняясь перед силой духа живых и мертвых своих соратников. А молодое поколение чудодейством искусства становится сопричастным к подвигу его отцов или тех совсем юных девчат, для которых тихие зори стали часом их бессмертия во имя свободы Родины. Таково подлинное искусство: воссоздавая прошлое, оно воспитывает советского патриота, интернационалиста».

Вот на каком благородном, устремленном в будущее плацдарме соединяются усилия нашей армии и нашего киноискусства!

Огромна воспитательная сила художественного и документального кинематографа. В подразделениях кинофильмы смотрят дважды в неделю. Это — не считая учебных лент. Не считая потому, что, к слову сказать, экран для нас — одно из главных «учебных пособий», которое помогает солдатам овладеть современным оружием.

Одним из ярких показателей возросшей роли кино в обучении и воспитании личного состава является широкий размах в современной армии кинолюбительства. Произведения самодеятельных студий наших гвардейских Таманской и Кантемировской дивизий, окружного Дома офицеров, Тамбовского высшего инженерного авиационного училища неоднократно занимали призовые места на всеармейских, республиканских и всесоюзных смотрах.

По-ленински, по-коммунистически, воодушевленным трудом отметила наша страна 60-летие Великого Октября. В канун знаменательной годовщины Верховный Совет СССР принял новую Конституцию. Широкие и ясные перспективы социально-экономического прогресса развитого социалистического общества всесторонне раскрыты в докладе товарища Л. И. Брежнева «Великий Октябрь и прогресс человечества» — выдающемся документе творческого марксизма-ленинизма. Леонид Ильич показал, как курс партии и труд народа создали невиданно благоприятные возможности для осуществления наших высших целей — подъема благосостояния народных масс, развертывания социалистической демократии, всестороннего развития личности.

Народ наш вступил в седьмое десятилетие эры социализма полным сил, энергии, оптимизма. Над выполнением социально-экономической программы XXV съезда КПСС, глубоко научной и всесторонне обоснованной, рабочие, колхозники, интеллигенция работают, вдохновленные призывом товарища Л. И. Брежнева: «Необходимо сохранить, закрепить трудовой порыв и ритм юбилейного соревнования. Сегодня работать лучше, чем вчера, завтра — лучше, чем сегодня. Таков лозунг дня».

Под этим лозунгом идут ныне труд и боевая учеба Советских Вооруженных Сил — надежного щита, оберегающего завоевания Октября. И в выполнении этого высокого долга активно содействует нам кино.

Да, кинематограф на действительной службе и в современных Вооруженных Силах!

Скажу как политработник, отвечающий за немалый участок армейской работы: расширяя тематику, повышая идейно-художественный уровень своих произведений, киноискусство все больше и больше помогает нам в воспитании солдат — патриотов и интернационалистов. За это работники кино заслуживают глубокой благодарности Вооруженных Сил.

Десятилетия тесного содружества армии и кинематографа принесли серьезные плоды. Этой дружбе и впредь расти и крепнуть на благо советского народа, нашего социалистического Отечества!

Александр Столпер

кинорежиссер, народный артист СССР

Высокая правда подвига

По сути своей я — человек глубоко штатский. В армии никогда не служил, ни в мирное, ни в военное время. И тем не менее она, Советская Армия, сыграла гигантскую роль в моей профессиональной работе, а значит — и в личной моей судьбе. И если есть на моем «текущем счету» накопления, успехи, то все они связаны с темой советского солдата.

Признаюсь: тема эта увлекла меня еще в юности. Впрочем, все мое поколение питало к Красной Армии, к красноармейцам и командирам чувства, граничившие с пылкой влюбленностью. Мальчишки грезили красной романтикой воинской службы. Каждый конфликт, спровоцированный против нас капиталистическим миром, рождал высокий и благородный всплеск всенародного энтузиазма, массовой готовности сейчас же, сию минуту надеть шинель и взять винтовку. Имена Ворошилова и Буденного, Блюхера и Тухачевского были у всех на устах. Красной Армии посвящались самые звонкие песни, самые популярные книги, самые увлекательные кинофильмы...

Иначе не могло быть: народ жил и строил в предчувствии неизбежного столкновения с врагом, лик которого вскоре стал ясен всем — фашизм. Германский, японский, итальянский. Народ, отказывая себе в самом необходимом, пестовал родную армию. Он отдавал ей щедро все самое лучшее, что имел, и прежде всего — цвет нации. Самых сильных. Самых убежденных. Самых грамотных.

Вот почему в туманные утра военных парадов — майских и октябрьских — спозаранку выходили на улицы Москвы, Ленинграда, Киева, Владивостока, других городов жители — мальчишки и старики, с уважением, надеждой, гордостью смотрели на выстроенные войска, на пушки и танки, вглядывались в лица бойцов... Вот почему восхищенным почтением были окружены повсюду те, кто уже получил боевое крещение «в Н-ских боевых условиях» и кого отметили боевыми наградами.

Когда грянул бой с фашизмом, советское искусство, советский кинематограф встали в воинский строй. Отныне темой стала Великая Отечественная война, героями — люди войны, люди нашей армии.

Эта тема стала и моей темой. И, оказалось,— навсегда. Может быть, великая победа вернула бы меня к иным сферам жизни, если б не встретился и не подружился я с человеком, чья проникновенная любовь к нашей армии на протяжении многих лет необычайно сильно и ярко выражается в романах и повестях, стихах и драмах, очерках и киносценариях. Зовут этого человека Константином Симоновым. Именно он помог мне по-настоящему открыть для себя душу советского солдата. Началось это с «Парня из нашего города», и почти все мои фильмы оказались «симоновскими»...

Константин Михайлович впервые привез меня в Действующую армию на Карельский фронт (он рассказывает об этом эпизоде в своих военных дневниках). То был волнующий момент: только что была прорвана линия Маннергейма, и ощущение победы жило в каждом солдате и офицере. Те несколько дней — так бывает в жизни и художественном ремесле — кристаллизовали для меня многое бесценное в душах бойцов и в их трудной работе. И — кристаллизовали нечто существенно важное во мне самом как кинематографисте и человеке.

Не ошибусь, если скажу, что те давние фронтовые впечатления, граничившие с прозрением, и привели к тому, что почти все мои военные ленты — об армии воюющей. Когда людские души и характеры находятся в обостренных, иной раз критических, положениях, испытываются на прочность.

Великая Отечественная война спрессовывала время, давала драгоценную огранку любой проживаемой минуте, быстро и беспощадно обнажала сущность каждого человека. Приязни и ненависти возникали мгновенно и оказывались очень прочными. Люди, встретившись

и проведя вместе два-три дня, становились друзьями или врагами навсегда. Правда, это «навсегда» на войне частенько оказывалось очень коротким...

Все это — и многое иное — дарит художнику богатейший материал. И трагический, и драматический, и лирически-интимный, и юмористический.

И еще: армия как в военное, так и в мирное время — сколок, концентрат народа и общества со всеми их специфическими чертами. А разве это не существенно для кинематографиста, если изображение армии и войны для него — не самоцель, а форма служения народным идеалам, нашему коммунистическому делу, воспитанию в молодых непреходящих духовных и идейных ценностей, стойкости и патриотизма!

По характеру я — человек, подверженный взволнованному, даже сентиментальному восприятию людей и их поступков. Для художнической реакции мне необходимо, чтобы жизненный материал был для меня непривычным, необыденным.

Быть может, именно потому я в поездках на фронт видел все с предельной обостренностью, и обостренность рождала душевный и творческий отклик...

Чуть ли не четыре десятилетия вживаюсь я в армейскую тему, тему воинской службы, солдатского мужества, душевной силы нашего «человека с ружьем». В тему действенной и самоотверженной любви к Родине, к нашему советскому образу жизни. Как же изменилась за эти десятилетия та мера глубины и сложности, с которой мы, кинематографисты, показываем войну, показываем силы, которые движут советским человеком на поле сражения!

Первые фильмы о войне, рожденные в годину тяжких всенародных испытаний, являлись в мир как отклик на тогдашнюю пронзительную потребность миллионов людей, всего народа: поддержать горячую веру в неминуемость нашей победы. Еще и еще раз утвердить святую истину: врагу не сломить нас! Разжечь гнев и ненависть: убей фашиста! Поддержать надежду в женских сердцах: жди меня, и я вернусь!

Вспомните лучшие современные картины о Великой Отечественной: в сплаве с высоким накалом чувств в них живет бесстрашная мысль историка, социолога, психолога, стремящаяся не просто сказать — «так было», но доискаться — «почему было»; восстановить историческую панораму в сложности и противоречивости всех причинно-следственных связей, в хитросплетениях фактов с тем, чтобы главное — героизм народа и наша победа — встало перед нами не как некая «данность», а как закономерное следствие работы «крота истории», который, как известно, «хорошо роет». Как следствие глубинных свойств советского человека и советского общества, возникших и укрепившихся благодаря революции, титаническим усилиям партии и Советской власти.

Да, сегодня мы смотрим на ушедшую уже в весьма неблизкое прошлое войну с высот времени. Это придает художникам иной «уровень мудрости».

Но есть в этих переменах и еще один — не менее существенный — аспект. За истекшие годы разительно изменилась сама армия, а главное — ее люди. Мне довелось наглядно убедиться в этом, когда я работал над фильмом «Отклонение — ноль», посвященным военным летчикам-испытателям. В главной роли снялся у меня Г. Тараторкин. Почему?

В «Парне из нашего города» Луконина играл Николай Крючков. Убежден: это одна из его больших удач. Именно этот актер, в его творческой и человеческой индивидуальности, был словно призван воплотить образ командира Красной Армии, т и п и ч е с к и й для того времени.

Чтобы вылепить истинно типический характер офицера нашей эпохи, необходим был именно Тараторкин. Тонкая душевная организация, высокий интеллект, помноженные на качества преемственные — отвагу, верность общему делу, органическое чувство порядочности и товарищества,— вот современный человек армии. Если б не было Тараторкина, я, пожалуй, не взялся бы за эту работу...

Повторю: армия — детище своего общества, своего времени.

Общение с людьми Советской Армии нередко учило меня многому важному и ценному. И в сфере человеческой. И в области профессиональной. И прежде всего — чувству правды, как бы жестока временами эта правда ни была. Я вспоминаю слова Ленина о том, что для нас нет правды выгодной и невыгодной, правда полезна коммунистам всегда.

Один пример. Когда нам надо было в «Живых и мертвых» снять немецкую танковую атаку, военное командование прислало нам десять танков, мы замаскировали их под германские. Командовал подразделением очень мрачный подполковник. На мои вопросы он отвечал короткими и резкими, словно выстрелы танковых пушек, «да» и «нет», глядя в сторону. Общаться с ним мне было весьма трудно. До того момента, когда подполковник, впервые взглянув на меня в упор, почти презрительно спросил:

— Атаку как будете снимать? С «соплями»? Или по правде?

— По правде,— отвечал я.

— Тогда я ваш! — сказал мой подполковник.

После выхода фильма я наслушался и начитался множества комплиментов по поводу этого эпизода. Однако говорю совершенно искренне: я не снял бы его, не окажись рядом офицер, столь истово требующий правды в искусстве.

Сознание того, что тебе удалось хоть в какой-то мере постичь высокую правду жизни и приобщить к этой правде миллионы зрителей — вот самая высокая награда за наш труд. И потому как дорогую реликвию я храню вышедшее в 1976 году издание трилогии «Живые и мертвые». Необычайно оно потому, что проиллюстрировано не рисунками, а подлинными фотографиями и кадрами кинохроники военной поры. За одним-единственным исключением, которое в предисловии объясняет сам автор:

«Эти фотографии и кинокадры — документы, и они, конечно, не иллюстрируют впрямую тех или других эпизодов трилогии. Но они рассказывают о том же самом, что происходит в книге.

Именно это я видел когда-то своими глазами на фронте, и именно это продолжало стоять у меня в глазах через много лет после войны, когда я писал свои книги о ней.

На фронтисписе первой книги — кадр из фильма «Живые и мертвые», поставленного Александром Столпером,— главный герой романа генерал Серпилин, такой, каким его сыграл Анатолий Папанов.

Случилось так, что Папанов сыграл эту роль раньше, чем я дописал последнюю книгу. И сыграл так, что, когда я заканчивал роман, я видел Серпилина именно таким, каким его сыграл Папанов».

Для меня эти строки — признание скромного вклада, который удалось внести моим товарищам и мне в воплощение святой для нашего народа темы Советской Армии.

Иван Пстыго,
маршал авиации

Окрыленные

Советские воздушные солдаты! Небесный щит мирного труда нашей страны...

Эра «летающего человека» началась, если говорить всерьез, вместе с нашим двадцатым веком, хотя человек мечтал о небе всегда. Но только за последние семьдесят лет он оторвался от земли, преодолел ее притяжение, ушел в атмосферу, стратосферу, в космос. Всего семьдесят лет...

Современный летчик не просто летает. Он летает по вращению солнца и против вращения земли. Он выполняет боевые маневрирования, требующие пятикратных перегрузок, когда вес собственного тела становится в пять раз тяжелее обычного.

А звуковой барьер? Летчик, которого фотокамера запечатлевает в такие минуты, на снимках не признает в себе себя. Его лицо становится чужим, незнакомым.

Современная военная техника воздушных сил такова, что делает все новое и непривычное вчера привычным завтра. Сейчас уже старая суворовская мудрость «тяжело в ученье — легко в бою» неправомочна. Легкого боя для современного летчика быть не может. Но именно полет — его главная исследовательская лаборатория, а значит — и главная трудность.

Могу без преувеличения сказать, что в результате тяжелой выучки, пройдя полный курс каждодневных специальных тренировок, летчик превращается из обыкновенного человека в человека необыкновенного. В нем вырабатывается огромный объем внимания, умение его правильно распределить, обостряется зрительная память — важнейшая профессиональная черта летчика.

Может быть, именно это — мир в· зримых образах и картинах — близко нам, военным летчикам, в искусстве кино.

Кино наглядно и живо, как сама жизнь. По большому счету его и сравнивать не с чем. Кино не только формирует человека эстетически. Оно — серьезное средство воспитания боевого духа.

Я родился в глухомани, в башкирской деревне, учился в Уфе, в летную школу пошел в 1936 году в восемнадцать лет. Вопреки всеобщему поветрию пошел с неудовольствием. Но комиссия тогда отбирала всех, признанных годными. Потом уже, когда начались полеты, я почувствовал к ним вкус, понял и полюбил свою профессию.

Довоенное время — время моей молодости, когда формировались вкусы, характер, мировоззрение. Может быть, поэтому фильмы второй половины тридцатых годов для меня незабываемы. Тогда я смотрел на экранах буквально все. Фильмов, правда, было поменьше, но и времени у меня было побольше.

Кино не просто присутствовало в нашей жизни. Оно жило в нас, обогащало, воспитывало.

Такие исторические и историко-революционные фильмы, как «Ленин в Октябре», «Александр Невский», «Богдан Хмельницкий», «Мы из Кронштадта» и многие другие с их значительными событиями и выдающимися героями, были живой историей, близкой и непридуманной. В них жил дух истинной народности и высочайшего патриотизма. Они вселяли в душу гордость за свой народ.

Я навсегда запомнил и смешливые слова Петра I: «Спасибо брату Карлуше, побил нас, воевать научил», и торжественные слова Александра Невского: «Кто к нам с мечом придет, от меча и погибнет», и дерзкие — моряков-кронштадцев: «Ну, кто еще хочет Петроград?»

Думаю, что и сейчас нужно делать больше исторических и историко-революционных фильмов, помогающих воспитывать в человеке гордость за свою страну, за свой народ, за его славное прошлое.

Для нас, живущих сегодня, жив и незабываем наш общий опыт — опыт Великой Отечественной войны. Не в сугубо военном отношении, ибо в этом смысле все стало совершенно другим — и военная техника, и тактика, и методика обучения. Незыблемыми остаются нравственность и военная честь армейского человека, его мужество, выдержка, геройство. Вот почему фильмы о прошедшей войне нужны постоянно. Они — важная часть современного кинематографа.

Я сам начинал войну 22 июня 1941 года. Всю войну провоевал штурмовиком. Я помню, чем были для меня первые фильмы военных лет, такие, как «Секретарь райкома», «Парень из нашего города» и другие, которые вселяли неколебимую веру в победу, помню их так же хорошо, как и фильмы о войне последних лет, такие достоверные и волнующие картины, как «Живые и мертвые», «Освобождение».

Послевоенные фильмы о войне продолжают лучшие традиции нашего кинематографа. Посмотрев «Освобождение», еще отчетливее понимаешь, что сделал наш народ для победы над фашизмом. Дух захватывает от масштабности военных действий на экране, воспроизводящих Курскую дугу и самый крупный в военном деле за всю историю человечества танковый бой под Прохоровкой, штурм Днепра, битву за Берлин. Интересно и важно в

этом фильме и то, что наши военачальники показаны людьми думающими, мыслящими самостоятельно и смело, а не просто слепо выполняющими предписания сверху. Правда, у меня есть к создателям фильма личная, профессиональная претензия — военно-воздушные силы в нем показаны бедно и почти повсеместно — на макетах. А это всякий военный летчик, конечно, видит сразу, и видеть ему это — непереносимо...

Летчикам вообще не очень везет в кинематографе. Я помню старые и новые, в целом неплохие фильмы о летчиках — «Истребители», «Валерий Чкалов», «В бой идут одни «старики». Но до сих пор я все еще жду большого интересного киноразговора о летчиках, хотя сделать такой фильм становится все труднее.

Ведь чтобы рассказать о современном летчике, надо показать и его житейские дела, и аэродром, и учебный день, и полет. Учеба современного летчика, как я уже говорил, необыкновенно сложна. Она зиждется не только на упорном тренаже, но и на современных достижениях психологии и биологии — на знании биоритмов человеческого организма, психологической совместимости. И, наконец, — полет. Он становится сейчас почти недостижимым для показа на экране, ибо снимать современный самолет в воздухе чрезвычайно трудно. В фильме 30-х годов «Валерий Чкалов» весь полет Чкалова на «ишаке» — ИЛ-16 — был практически обозрим. Современный полет имеет огромный пространственный размах, и показать его в фильме нелегко. Но показать нужно.

Хочу еще раз вернуться к фильмам 30-х годов в связи с проблемой экранного героя. В те годы актеры создали целую плеяду ярких, крупных, истинно героических характеров. После Чапаева Бабочкин оказался неразрывно связан для зрителя с образом народного героя, и позже, много позже, когда актер появлялся в других фильмах, зрители кричали: «Чапаев! Чапаев!» А Максим? Он тоже стал не просто прекрасной актерской работой Чиркова, а живым, близким человеком, советчиком и примером. А Николай Симонов? Образ Петра I неотделим от этого актера. И наконец — образец актерского перевоплощения — Николай Черкасов. Его герои поражали своей контрастностью — Иван Грозный и Паганель, Александр Невский и Полежаев, — но это всегда были характеры значительные. Такие герои — крупные, незаурядные, яркие — незабываемы. И мне кажется, что современному кинематографу все же недостает масштабных характеров.

Хочу отнести этот упрек прежде всего к образам людей, представляющих Вооруженные Силы. Летчиков. Моряков. Пехотинцев. Артиллеристов.

Наша, скажем, летная жизнь нелегка, сложна. Нам приходится работать подчас в тяжелейших условиях. В условиях, например, где десять месяцев зима, вьюга, пурга, между домами натянуты веревки, чтобы не снесло тебя при переходе. В начале июня вылетаешь с еще заснеженного, плотно укатанного наста аэродрома.

Поэтому искусственные, мелкие, мнимые сложности, показанные на экране, нас просто оскорбляют. Хочется видеть истинные трудности и мужество, волю людей, их преодолевающих. Это воспитывает достоинство человека и солдата.

Сорок два года я служу в Военно-Воздушных Силах, из них тридцать семь — летал. Знал лично замечательных, известных всей стране летчиков, о которых нужно бы рассказать с экрана. По 50 самолетов сбили во время войны наши истребители Глинка, Евстигнеев, Алелюхин, Степаненко и многие другие. А наш национальный герой — трижды Герой Советского Союза Александр Покрышкин! Это ведь выдающийся человек, ума палата, нетерпимый ко всякого рода легкой жизни, человек, который сокрушил один на один целую гитлеровскую дивизию!

Может быть, я пристрастен к людям своей профессии, но искренне думаю и говорю не для красного словца, что и рядовой летчик — человек необыкновенный. Вот об этих обыкновенных необыкновенных, окрыленных людях хочется видеть фильмы глубокие и серьезные. Яркие. Окрыляющие.

Михаил Ершов,
кинорежиссер, народный артист РСФСР

Муза в солдатской шинели

Советской Армии — шестьдесят лет! К этой дате причастны все советские люди. Без всякого преувеличения можно утверждать: нет такой семьи в нашей стране, что не была бы кровно связана с нашей армией.

«Защита социалистического Отечества относится к важнейшим функциям государства и является делом всего народа,— провозглашает новая Конституция СССР. — Долг Вооруженных Сил — надежно защищать социалистическое Отечество, быть в постоянной боевой готовности, гарантирующей немедленный отпор любому агрессору».

Этот свой долг наша доблестная армия выполняет с честью на протяжении всех шестидесяти лет своей славной истории.

На долю того поколения советских людей, к которому я принадлежу, выпало великое и тяжкое испытание — Отечественная война. Мне было семнадцать в 1941 году, а в сорок втором, под Сухиничами, я уже принял боевое крещение. На нашем фронте немцы предприняли крупный отвлекающий маневр, готовясь к генеральному наступлению на Сталинград. Нам было нелегко тогда, но какие высокие чувства владели мною и моими товарищами по оружию в те дни... Против нас, вчерашних рабочих, крестьян, студентов, школьников, многие из которых только-только впервые взяли в руки боевое оружие, двинулась великолепно вооруженная и оснащенная, вышколенная гитлеровская армия. Но не было страха в наших сердцах! «Наше дело правое, враг будет разбит, победа будет за нами!» — этот призыв окрылял нас, вселял в нас веру, давал нам силы.

На всю жизнь запомню бой, за который я получил свой первый орден — Красную Звезду. На моих глазах фашист из огнемета сжег моего командира. Война — дело жестокое и кровавое, но и у войны должна быть своя этика. Огнемет против человека — это уже не война, это — зверство. Так же как напалм, которым американские летчики уничтожали мирных жителей Вьетнама. В руках у меня был автомат, и я мог простым нажатием спускового крючка уничтожить гитлеровца. Но я чувствовал — я должен убить его своими руками, ненависть, святая ненависть вела меня... Я выскочил из окопа и побежал вперед, догоняя убегавшего врага. За мной в атаку поднялась рота... Потом в армейской газете написали, что я совершил чуть ли не подвиг, заменив убитого командира. Но я не думал в тот момент о подвиге, я просто поступил единственно возможным для меня образом. И так ежедневно, на разных участках огромного фронта — от Ледовитого океана до Черного моря — чувствовали и поступали тысячи и тысячи. Так мы дошли до Берлина, до Победы...

Не знаю, есть ли среди художников — участников войны такие, кто так или иначе не коснулся ее в своем творчестве: думаю, что нет. Что касается меня лично, то наиболее удачные, этапные в моей кинобиографии фильмы сделаны именно на военном материале. «Родная кровь», «На пути в Берлин», «Блокада»... В каждой из этих лент героем был солдат. В каком бы звании — рядового, офицера или маршала — он ни находился. Солдат — носитель лучших качеств советского человека, плоть от плоти родного народа...

Последние несколько лет я работал над экранизацией романа Александра Чаковского «Блокада». Работа эта стала для меня волнующей встречей не только с моей молодостью (хотя я и не воевал на Ленинградском фронте, но принимал участие в «доколачивании» Курляндской группировки — остатков немецких армий, отброшенных от города на Неве), а и одновременно — с сегодняшним днем нашей армии: в съемках фильма принимали участие войска Ленинградского военного округа. Солдаты семидесятых перевоплощались в своих отцов и дедов — солдат сороковых штормовых годов.

И вот, общаясь с теми, кто сегодня защищает рубежи нашей Родины, наш мирный труд, я ловил себя на том, что ревниво присматриваюсь к молодым солдатам и офицерам. Какие они? Смогут ли вынести, если придется, то, что выпало на нашу долю? И всякий раз, задавая себе этот вопрос, я получал один-единственный ответ: несомненно! Это рождало спокойную уверенность — наша безопасность в надежных руках!

Изменились и вооружение солдата и боевое оснащение войск. Это великолепно. Но, в конце концов, оружие, пусть самое совершенное, само по себе лишь средство, с помощью которого армия выполняет возложенные на нее задачи. А сражается — человек. Сегодня в Вооруженных Силах служат молодые люди, которые соединяют в себе патриотизм и высокое воинское мастерство, чувство долга и личное мужество. Суровый быт военной службы переносится ими достойно и просто. Я бы даже сказал, что им не чуждо романтическое отношение к нелегкому своему труду, к выполнению своего высшего гражданского долга. Для такой армии нет непреодолимых преград!

В этой связи я хотел бы несколько слов сказать об идейно-воспитательной функции искусства, кино — в частности. Кто станет отрицать ту роль, которую играл и продолжает играть наш кинематограф в воспитании у советского человека чувства патриотизма, гордости за великие завоевания социализма, за наш, советский образ жизни! Военная тема всегда была одной из основных тем советского экрана. И думаю, армия, солдаты, их великое прошлое и славное настоящее еще долгие годы будут вдохновлять советских художников.

В своем большинстве фильмы на армейскую тему — это фильмы о войне. В общем это естественно. Во-первых, потому, что война — и гражданская и Великая Отечественная — не просто столкновение армий на полях сражений. Прежде всего это — великие этапы народной жизни, оказавшие решительное влияние на исторический процесс. И во-вторых, потому, что для искусства всегда привлекательны острый драматизм, открытая ошибка, критическая ситуация. А что может быть драматичней, чем спор между Жизнью и Смертью — не только в прямом, но и в социально-политическом смысле?!

Сказанное, однако, ни в коей мере не может оправдать нас, кинематографистов, крайне робко и не очень глубоко еще осваивающих жизнь и труд сегодняшних наших Вооруженых Сил. Но я верю, что такие фильмы станут появляться все чаще. Ибо где, как не в армии, закаляется характер мужчины, формируются его лучшие черты: способность к самопожертвованию, мужество, смелость, благородство, товарищество — словом, рыцарство в самом высоком смысле слова. Вот почему меня порадовал фильм Павла Любимова «Весенний призыв».

Верю, что наша муза — муза советского киноискусства — всегда будет рядом с человеком в серой солдатской шинели.

Леонид Задорин,
капитан 1-го ранга

Награда

Искусство и Вооруженные Силы, кино и флот... Для меня эти понятия стали неразделимыми за двадцать с лишним лет службы — а прошел я в море все ступеньки, от младшего офицера до командира современной подводной лодки.

Так вот: кино на лодке в походе — это награда. Это — живая связь с землей и домом, с близкими, с той жизнью, которая оставлена ради благородной морской службы Родине.

Это — эффективное средство, помогающее создать в коллективе оптимальную атмосферу, усилить узы морского братства, чувство долга перед страной, моральную и психологическую стойкость; укрепить боевой дух всей команды и каждого ее члена в отдельности.

Вот почему, готовясь к многомесячному плаванию, мы придирчиво и обдуманно составляем комплект фильмов. Дело это непростое и ответственное: ведь фильм в наших условиях — тоже оружие и весьма сильное. А балласт нам не нужен.

Постоянная готовность — вот какая у нас задача, когда мы уходим в океан. Мы — могучая сила.

Каждая современная подлодка — один из важных элементов равновесия на планете. Мы — сила мира. Выполнению безмерно ответственной задачи на корабле подчинено все.

Представьте себе современную лодку в таком вот дальнем океанском плавании. Это — боевой коллектив, изолированный в замкнутом пространстве. Гигантская ответственность на командире: он, только он один имеет право и обязанность принимать решения. Он единственный с помощью устройств может увидеть, что делается наверху, на поверхности океана. Высокое чувство долга, преданность нашему делу, блестящая выучка требуются от каждого подводника. Вот уже где поистине все и всё зависят от каждого!

Потому-то командир лодки обязан держать под своим контролем состояние каждого человека в экипаже, замечать любой нюанс в его настроении или здоровье. Иначе — ты снимаешь руку с пульса корабля. Ты не вправе упустить ничего. Ибо в походе может сказаться — и серьезно — любая упущенная когда-то и кем-то мелочь, промашка в подготовке, слабинка в чьем-то характере, чья-то «непритертость» к коллеге...

Личный состав подбирают с помощью специалистов. Нам нужны люди с высокими человеческими качествами, коммунистической убежденностью, горячие патриоты.

Народ на лодках великолепный. Во всех смыслах. Почти все коммунисты и комсомольцы. Если взять образование, то иные — с двумя-тремя курсами институтов (имею в виду личный состав срочной службы, офицеры, разумеется, все с высшим образованием). Командовать ими, «шлифовать» коллектив — дело увлекательное, но и сложное. Кино в этом — серьезная опора и помощь. Есть еще одна функция фильма в дальнем походе: он смягчает замкнутость пространства, ощущаемого каждым, образует некое «окно в мир». Поверьте, это бесценно.

Вот отчего столь тщательно подбираем мы не только комплект лент в целом, но и картину на каждый сеанс: фильмы призваны работать на одно — на высочайшую готовность всех и каждого.

Скажете — утилитарность? Нет. Диалектика.

Словом, на подводном корабле необходимы хорошие фильмы двух «направлений»: во-первых, ленты, способные укреплять патриотические чувства, дух, идейную закалку; во-вторых, картины, которые дали бы людям отдых, позволили на краткое время отвлечься. Ведь напряжение в походе — нервное, прежде всего — огромно...

Назову некоторые любимые моряками фильмы: «Ленин в Октябре», «Великий гражданин», «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», «Живые и мертвые», «Горячий снег», «А зори здесь тихие...», «В бой идут одни «старики», «Они сражались за Родину». Каждый из этих фильмов — сгусток мыслей и чувств, мощный идейный стимул, мобилизующий — не побоюсь этого слова — людей, поднимающий их дух. Картины эти заставляют каждого вглядеться в себя и товарищей, выверить свои мысли и поступки по героям экрана — героям революции и Отечественной войны.

Помню, как потрясло меня и моих товарищей «Иваново детство». Был я тогда старпомом на дизельной лодке. Фильм шел под водой. Кинозалом служил нам носовой торпедный отсек — узенькое помещение, по бокам торпеды, на крышках торпедных аппаратов — экран. В тесный отсек плотно набивались свободные от вахты подводники, и лодку приходилось поддифферентовывать — уравновешивать, чтобы не было дифферента на нос...

Смотрели все не шелохнувшись. Потом молча разошлись. Погоняли, как у нас говорят, чаи. Опять-таки молча — а не в наших обычаях это. Потом постепенно, словно оттаивая, стали говорить... реплики... диалоги... монологи... Много недель не отпускал нас этот фильм.

Какие еще фильмы? «Тишина», «Баллада о солдате», «Чистое небо». Те, что особенно пришлись по душе, смотрим по нескольку раз. Примечательно: «Доживем до понедельника» офицеры смотрели 6 раз. Почему? Думаю, основная причина — дополнительный интерес у офицеров к этой картине. Мы ведь тоже профессиональные педагоги...

А какое наслаждение смотреть в океане комедийные и приключенческие ленты! Да еще цветные... «Неуловимых», «Свадьбу в Малиновке», «Бриллиантовую руку»...

Океан позволяет возвращаться к старым, любимым картинам. Нередко команда выбирает что-нибудь из нашей советской киноклассики. Да, есть у нас в кино ценности непреходящие. Затрудняюсь сказать, сколько раз я смотрел трилогию о Максиме. От нее я был в восторге восьмилетним мальчишкой, с восхищением следил за игрой Бориса Чиркова в двадцать лет, будучи курсантом Училища подводного плавания, и нынче, всякий раз, когда удается, стремлюсь снова посмотреть эту великолепную работу моих земляков Г. Козинцева и Л. Трауберга, снова прикоснуться к судьбе молодого большевика — сына эпохи...

А теперь — насчет фильмов, которые впрямую повествуют о моряках, о службе морской. Увы, их до обидного мало! Это тем более странно, что сама-то мировая слава советского кинематографа началась с «морской» картины — с бессмертного «Броненосца «Потемкин»!

Что можно назвать теперь — даже имея в виду десяток последних лет? Что можно вспомнить добром? По душе нам пришелся в свое время «Командир счастливой «Щуки». Точно и правдиво сыграл командира лодки артист Вельяминов. Работая над фильмом, жила, помню, вся «кинокоманда» на одной из баз Северного флота, ходили актеры в форме, «вживались», манеры перенимали у моряков, харчили с ними, крепко сдружились. Может, и не очень «громкий» получился фильм, но достойный — близок был нашим сердцам искренностью. Хотя не обошлось и без иных «красивостей». Когда лента была готова, обкатывали ее на подводниках — те приняли.

А самое дорогое в этой картине вот что. Все происходящее в ней имело место на самом деле в годы войны. У разных командиров, на разных лодках. Нет ни одного вымышленного эпизода. Быть может, это создало излишнюю сюжетную «густоту», но сам факт, что экран запечатлел подвиги подводников-североморцев, заслуживает флотского спасибо.

Почти целиком ушло от нас поколение удивительных людей, составивших славу Северного флота в войне с гитлеровцами — флота, которым командовал едва переступивший рубеж тридцатилетия адмирал Головко. Легендарные имена: Фисанович, Лунин, Колышкин, Видяев...

А современный флот? Особенно — подводный? Жизнь подводников, их служба, взаимоотношения на корабле необычайно интересны с социально-психологической точки зрения. Они дают благодатнейший — хоть и сложный — материал для художественного исследования.

Вовсе не хочу, чтобы меня причислили к тем ревнителям своей профессии, кто полагает, что его коллегам нужны книги и фильмы только про их собственную жизнь. Отнюдь! Мы хотим видеть картины самые разнообразные, потому что круг интересов современного военного моряка весьма широк. Нет большей ошибки, чем решить, что идеал военно-морской службы — это когда все люди, составляющие единый организм, команду корабля, «подстрижены под одну гребенку». Как раз наоборот! Чем человек ярче, оригинальнее, своеобычнее, тем лучше с ним в океане. И командирам, и подчиненным, и товарищам. Незаурядная личность «с лица необщим выраженьем» всегда и всюду ценится на флоте высоко. В замкнутом объеме лодки каждый занят делом, требующим мобилизации всех душевных и умственных сил. Время от времени необходимо «переключение» на что-то иное. Отдых? Да. Но такой, что соответствует по напряженности переживаний работе. Поэтому интеллектуальная и эмоциональная жизнь людей в походе должна быть богата.

Вот почему в поход каждый берет с собой

то, что ему особенно дорого и ценно. Мой заместитель по политчасти принес на лодку свою домашнюю библиотеку. Конечно же, для общего пользования. Я притащил комплекты толстых журналов — среди них, замечу, «Искусство кино». Ребята захватывают на корабль кто диски, кто любимые магнитофонные записи. В дальних походах я, например, перечитывал бессмертное — Гоголя, Толстого, «Цусиму» Новикова-Прибоя. Среди офицеров, мичманов, старшин, матросов много людей с ярко выраженными художественными склонностями, пристрастиями. Учится, например, в Морской академии, в адъюнктуре, мой штурман Сергей Некрасов — примечательнейший человек. Частенько приходили мы с ним одновременно в кают-компанию на первый завтрак в четыре утра и с наслаждением общались, слушая дорогие нашим сердцам музыкальные записи. Я — любитель старинных романсов, он — знаток и большой ценитель Баха. Какие то были великолепные минуты!

Поверьте: однозначные, прямолинейные, примитивные люди не уважаются в морском товариществе, в большом плавании, да им, однозначным, и выдержать-то такой поход куда труднее, чем натурам богатым и сложным.

Есть еще один момент... Наши армия и флот всегда выполняли просветительскую миссию. В двадцатые-тридцатые годы они давали малограмотным парням первоначальную образовательную подготовку, политическую закалку. Потом — стали все шире давать квалификацию. Ныне все это поднялось на несколько ступеней вверх. Мы стремимся из приходящих к нам молодых людей воспитать за три года современных мужчин — современных по высшей мерке. Всесторонне подготовленных к жизни. А значит — и чувствующих прекрасное.

Это учитывается в подготовке морских офицеров. Мы в годы пребывания в училище, помимо морских наук, прослушали обстоятельный курс искусствоведения в Эрмитаже и Русском музее. У высоких специалистов. Помню, наши лекторы знакомили нас с письмами наших предшественников. Вроде такого, скажем: «Только теперь, став офицером, я понимаю что вы мне дали. Знания, привитая мне любовь к искусству, к жизни человеческого духа неоценимы в работе и отношениях с людьми, помогают заслужить их уважение и доверие...».

А основы закладывались еще в Нахимовском училище, которое возглавлял замечательный человек и педагог Константин Александрович Безпальчев, да будет ему земля пухом... Нам, сиротам войны, дали отличное образование и воспитание. Заложили в каждого подлинно человеческий стержень. Училище было для нас всем. И всем, что есть в нас хорошего, пристрастием к искусству, ясным пониманием, что оно — не нечто утилитарное и функциональное, но высокая ценность, без которой человек — не полностью человек, неуменьем обойтись без эстетического наслаждения, — всем этим мы обязаны рижскому Нахимовскому училищу.

Необычайно важно в жизни флота, корабля, моряка искусство экрана — настоящее, понятно, подлинное, а не поделки, какой бы теме они ни были «посвящены»...

Моряки очень любят кино. Есть у нас традиция: к концу плавания голосованием команда выбирает призера похода — «лучшего киноактера на глубине». Дважды подряд нашим лауреатом стал Анатолий Папанов. Ему положен знак «За дальний поход», которым отмечается каждый член экипажа. Мы, прежде всего я, как тогдашний командир корабля, виноваты перед товарищем Папановым — до сего дня не вручили ему почетную награду. Но вручим обязательно — лучше поздно, чем никогда, верно ведь?

В заключение — несколько цифр. Матрос в годы службы смотрит еженедельно по три фильма — так положено. То есть за три года — четыреста пятьдесят картин. Примите во внимание, в каком состоянии духа он приходит в кино — каждый сеанс для него это праздник, — и вы поймете, какой силы влияние оказывает на наш личный состав, на каждого моряка искусство экрана. Сколь существен этот фактор в жизни и работе флота. Чувствуете, какая на вас ответственность, дорогие друзья кинематографисты?

И пожалуйста, снимая фильмы о море и

моряках, не забывайте о романтике! Она жива и на современных кораблях, до отказа забитых ультрасовременной аппаратурой и приборами. Без нее невозможна жизнь в океане. На ней зиждется преданность советских военных моряков своей трудной и почетной профессии.

Александр Фатюшин,
актер

Школа

Сыграть образ человека сегодняшней, современной Советской Армии — увлекательно, но очень непросто. Я убедился в этом на своем, правда, покуда небольшом, опыте. В театре имени Маяковского сыграл сержанта Зубова в «Соловьиной ночи», лейтенанта-минера в «Долгожданном». И вот недавно снялся в роли сержанта Карпенко в фильме «Весенний призыв». Считаю, мне повезло! Радостно и почетно внести свою, пусть небольшую, лепту в воплощение военно-патриотической темы.

Конечно, создавать солдатский характер эффектней в лентах о войне, где острые ситуации наглядно и быстро выявляют сущность человека. Драматическая же коллизия в мирной жизни, выражаясь армейским языком,— ЧП. Потому в ленте о буднях Советской Армии нашего времени актеру следует искать решения в тщательной психологической разработке образа, в органическом «вживании» в предложенные обстоятельства — то есть в скрупулезном и практическом изучении современного воинского организма, солдатской жизни. Нам хотелось, чтобы картина наша стала серьезным наблюдением, исследованием первых шагов службы молодых воинов.

Сержант — первый наставник, с которым сталкиваются новобранцы. Он для них «самый главный», непосредственный командир, ведь со своим отделенным солдаты с подъема до отбоя. И от того, кто он, этот облеченный весьма большой властью сержант, какой он начальник и человек, многое зависит в солдатской службе и судьбе. В свои восемнадцать многие новоиспеченные солдаты впервые оказываются вдали от дома, от близких, от всего родного и привычного. Первые дни в армии, до принятия присяги,— это уже испытание на выдержку, стойкость, волю, это — ломка многих прежних житейских представлений.

В армии разные люди, одетые в одинаковые солдатские мундиры, живут под одной крышей, в казарме, койка к койке, тумбочка к тумбочке. Локоть к локтю, глаза в глаза. Все — вместе: подъем, отбой, «прием пищи», весь немудреный солдатский быт. Учения. Культурный досуг. Каждый — на виду у всех, И у каждого — свой внутренний мир. А он всегда и всюду суверенен. И это отлично понимает н а с т о я щ и й командир. Он помогает молодым солдатам как можно безболезненней приспособить свое «я» к непривычным и нелегким условиям службы. Командование стремится подбирать сержантский состав так, чтобы молодые современные солдаты — по преимуществу люди развитые, образованные, в этом смысле разительно отличающиеся от своих предшественников прошлых десятилетий,— видели в сержанте командира не только потому, что у него «три лычки нашиты», а по человеческой его сути, потому что он истинный военный, знаток своего дела, личность, притягательная своими качествами. Именно таким и стремился я показать своего сержанта.

Армия — это строгий порядок. Это дисциплина. Это четкая регламентация всего и вся. Но армейская среда вовсе не нивелирует людей. Она поощряет их способности, выделяет таланты, фигуры по-человечески яркие и своеобразные. Выдвигает их. Одновременно прививая каждому чувство причастности к великому целому, умение подчинять общим целям свои устремления.

Это высочайшая школа. Такие, как Карпенко, — отличные ее ученики. Я пытался приблизиться к характеру, отвечающему идеалу младшего командира современной Советской

Армии. Чтобы, помимо всего прочего, для зрителей, тем более воинов, в нем была притягательность, «момент примера».

Автор «Весеннего призыва» драматург Александр Миндадзе, сам недавно отслуживший действительную, точно увидел суть коллизий, конфликтов первых дней службы.

...На «гражданке» наши герои вряд ли бы встретились. А встретившись, наверняка разошлись бы — слишком разный у них круг интересов, уровень знаний, воспитание. Но армейская служба, сталкивая людей разительно несхожих, в высших интересах армии и страны должна «притереть» их друг к другу. Меня, сержанта Карпенко, озадачивает своей неординарностью, непривычностью новобранец Полухин. Пришел в казарму человек со сложным, незнакомым тебе внутренним миром, интеллигент. Склонный к эксцентричным поступкам. Попробуй, найди к нему подход... Прежде мне, сержанту, все было ясно, все более или менее укладывалось в параграфы и пункты устава. А Полухин приносит с собой противоречия и сложности, которыми, как видно, полна жизнь. И сержант задумывается об этих сложностях, а задумываясь, меняется, но — меняет и Алика Полухина. Происходит процесс взаимного духовного обогащения. Так от неприятия друг друга двое приходят к сближению.

Как создавался образ? Прежде всего помогали конкретные наблюдения. Ведь с самого утра мы, актеры, отправлялись в часть. Нередко ночевали в казармах. Узнали, как звучит команда: «Подъем!» Успевали одеться и встать в строй за 45 секунд, «пока горит спичка». Мы «служили» в Закарпатье, в одном из мотострелковых полков и с солдатами учили азбуку солдатской науки. Строевая подготовка... Стрельбы...

Постепенно климат армии стал привычен. И в какой-то момент мы все ощутили, что сами в чем-то изменились, возмужали. А как волновались мы вместе с ребятами-новобранцами перед присягой, когда на торжество съехались родители и друзья молодых воинов, и в торжественные минуты, когда прозвучали первые слова: «Я, гражданин Союза Советских Социалистических Республик, вступая в ряды Вооруженных Сил, принимаю присягу и торжественно клянусь...», мы, актеры, молча, про себя, тоже повторяли эти высокие слова — по велению внутреннего чувства...

И еще. Мне довелось познакомиться с замечательным человеком. Личность! Биография! И хотя это был офицер весьма высокого ранга, он как бы высветил главное в моем сержанте Карпенко. Прирожденный кадровый военный, не мыслящий для себя иной, не армейской судьбы, он был воплощение волевого, командного начала. Руководить людьми, соединенными в боевой организм, — это умение было ему присуще органически, как бы изначально. Но как этот высокопоставленный командир разговаривал с солдатами! В какие-то минуты он становился с ними на равных, умел «сбросить мундир». Притом — совершенно естественно, ибо он на самом деле ощущал родство с ними. Это рождало в людях доверие к нему, уважение, теплоту. И подчинение — беспрекословное, конечно, — шло не только от устава, дисциплины, субординации. Я видел, что солдаты подчинялись ему с восторгом.

Очень помог пример этого реального человека в кристаллизации образа.

Но встреча эта имела для меня куда большее значение. В моем новом знакомом, «военной косточке», офицере в третьем поколении словно бы персонифицировались славные традиции нашей армии, их преемственность, передача от одного поколения к другому. И я понял, как высока и прекрасна в этом смысле миссия искусства. Ведь экранная сокровищница героических характеров, людей нашей армии и флота — могучий заряд высоких традиций безоглядной преданности Отечеству, коммунистической идейности, мужества, самоотверженности, интернационализма. В сердца и умы молодых передаст она эстафетой всю ту систему ценностей, на которых стояла, стоит и будет стоять наша любимая народом армия.

За год съемок мы, молодые актеры, вместе со своими героями хорошо поработали: служба в Советской Армии — важный этап в фор-

мировании личности молодого гражданина. Открытие себя. Своих духовных, нравственных, физических резервов. Закалка. Возмужание. Армия дает чувство общности, единения с товарищами. Воспитывает коллективизм. Пестует, поднимая на новую высоту, священное чувство — любовь к Отчизне, внедряет простую истину: нет ничего выше на свете, чем долг защиты своей страны.

Михаил Ялтонский,
младший сержант

Наследники мужества

Кино нельзя не любить. Обычно о литературе говорят, как о зеркале жизни, но, я думаю, зеркало жизни сегодня — это прежде всего кино. Я очень люблю книги, сам пробую сочинять стихи. И все же для меня экран воплощает какую-то неоспоримую конкретность. В нем есть своя власть. Даже если зритель не хочет, фильм заставит его задуматься над серьезными проблемами — такова мощь кино.

Хорошие фильмы сближают нас, солдат. Нам хочется говорить о них, общаться, поделиться своими мыслями с товарищами, узнать, что они думают о фильме. Ведь армия — это твоя семья. Семья, где ты живешь два года. И жизнь эта нелегкая. Она не просто выковывает характер, она делает молодого человека взрослым и самостоятельным, воспитывает мировоззрение, учит достоинству, мужеству.

После хорошего фильма делаешь ревизию в душе, становишься в чем-то сильнее, а быть сильным человеку необходимо.

Сильные люди всегда притягивают. Наверное поэтому мне нравятся фильмы, герои которых незаурядны, одарены, способны на самопожертвование. Их одержимость вызывает во мне отклик. Таких героев я вижу в фильмах «Девять дней одного года», «Укрощение огня». Этих людей порой не все понимают, но я думаю, что другая жизнь была бы им неинтересна. Они от рождения сделаны из такого материала, который, если не взрывается,— горит очень ярко. Эти герои властно подчиняют себе других людей, и в этом нет насилия. Люди видят их талант и не могут не втягиваться в их орбиту. Такие герои заставляют задуматься и над своей жизнью.

Продолжая разговор о мужестве, естественно обращаешься к фильмам об армии. Я родился в мирное время, много лет спустя после Великой Отечественной, но эта война и для нас молодых — живой, незабываемый духовный опыт. Хотя бы потому, что редкая семья не оплакивала своих близких, погибших на фронте, и не отдает им дань памяти до сих пор. В моей семье тоже есть свои горькие воспоминания. Есть они и в моих стихах, написанных под впечатлением писем с фронта моего дяди.

Среди огня родились эти строки,
Я вижу в них пожарищ серый дым.
В том сорок первом, грозном и далеком,
Погиб в бою мой дядя молодым...

Я хорошо помню фильм «Судьба человека», где солдат Соколов проходит через такие муки и унижения, что, кажется, нельзя остаться человеком. А в нем не только сохраняется человеческая теплота, но она еще ощутимей, еще сердечней. Этот фильм снят по небольшому рассказу Шолохова, а выглядит крупным, масштабным произведением. В нем есть концентрация человеческих судеб на войне. Судеб простых солдат, которым столько пришлось испытать, а дух и волю их враг не сломил.

Или фильм «Живые и мертвые». В нем мне запомнился яркий, почти поэтический образ, когда безоружный солдат, попавший в окружение, бросается на врага с камнем. А перед ним — танки, немцы с автоматами, и он практически беззащитен. В этом жесте — ярость, ненависть, боль народная, солдату не страшна смерть, он видит врага и хочет его уничтожить.

Жажда знаний о том, как сражались, во имя чего сложили головы солдаты на войне, у нас, молодых солдат современной армии, молодого поколения, — огромна. Военные фильмы формируют в нас горячее чувство ответственности за свою Родину, которую отстояли наши отцы в кровопролитной борьбе.

Чувство гордости за свою принадлежность к великому народу и его армии вызывает во мне фильм «Освобождение». Это картина, в которой война запечатлена масштабно и многопланово как справедливая битва народа-богатыря, вынесшего нечеловеческие страдания и победившего. Здесь показаны две противоборствующие системы, два строя, две идеологии, два образа жизни, и побеждает добро, гуманизм. Народ, который борется за свободу, не может не победить, ибо у него есть внутренние силы, которых нет у врага. Внутренние силы на всех уровнях. Мне особенно запомнился образ маршала Жукова. Он для меня — полководец, который умеет брать на себя историческую ответственность.

Когда я смотрю фильмы о войне, я думаю о многом. Сравниваю боевые действия тех лет и военную науку и практику современные. Мощь современной армии возросла несравнимо. Наша Таманская гвардейская превосходит себя прежнюю по технике во много раз. Но главное, о чем я задумываюсь нередко — могли бы мы, сегодняшние молодые люди, сражаться как те, кто был молод и воевал в 1941—1945-х? На учениях тяжело. Мы тоже, как в настоящем бою, в окопах зимой замерзаем. Только в атаке разогреешься, даже сбросишь лишнее, чтобы ничто не мешало, и — вперед! Я рад, что служу именно в пехоте, в мотострелковой части. Мы ближе всех родов войск к непосредственному бою. Мы идем в прямое столкновение с врагом. Впереди нас только танки, а мы — за ними.

Да, на учениях нам бывает трудно. И все-таки это не война. Нет, не война, где всегда рядом смерть. Я преклоняюсь перед теми, кто сражался, чувствую свою кровную связь с солдатами, которые завоевали для меня мирную жизнь, и стремлюсь быть достойным их славы и памяти. Уверен, что и мы, сегодняшние молодые солдаты,— достойные наследники мужества своих предшественников, мы тоже готовы к подвигу и не посрамим боевой дух нашей прославленной дивизии.

Последнее, что я видел о войне — «Двадцать дней без войны». В этой картине меня прежде всего привлекла позиция главного героя майора Лопатина, который смотрит на войну глазами журналиста, побывавшего под пулями и не понаслышке знающего о войне. Глубинная позиция Лопатина — правда против фальши. Его спрашивают: «Как там, на войне?» Он отвечает: «О войне сразу не расскажешь». Очень правильно отвечает. Интересен в картине эпизод, когда снимается фильм о войне и Лопатин стесняется кинематографического маскарада — актеры в касках и противогазах сидят за столом в землянке. А он знает, что каску надевают только перед боем, и ему неловко за фальшь даже в таких, казалось бы, незначительных деталях. Актеру Юрию Никулину веришь не просто как актеру, а как человеку. Веришь самому образу, перестаешь чувствовать, что перед тобой актер. Быть может, это и потому, что Никулин сам прошел через дым сражений Великой Отечественной?

Для нас, солдат, проходящих действительную службу в армии, кино дает драгоценное чувство тесной связи со всей нашей страной, народом. И мне кажется, что самое важное в кино сегодня — воспитывать любовь к людям. Требовательную и щедрую. Я уважаю в людях прежде всего ум, доброту, гуманность, умение понимать другого. И самым опасным в человеке считаю лицемерие, маскировку, пустую душу, прикрытую громкими фразами. Роль кино — рождать духовную самоотверженность и обнажать фальшь, нравственную несостоятельность. Кино в этом направлении сегодня, по-моему, делает немало. Все чаще появляются фильмы, которые стремятся ответить на вопрос, каким быть нашему современнику, с чем идти ему в завтрашний день. Такие картины необычайно важны. Они в то же время «работают на оборону», помогают формированию душ будущих солдат, святая обязанность которых — защищать Родину.

«Белый Бим Черное ухо»
«Служебный роман»
«Вы мне писали...»
«Тридцатилетние»

Армен Медведев

Что человек должен...

«БЕЛЫЙ БИМ ЧЕРНОЕ УХО»
Сценарий и постановка С. Ростоцкого. Оператор В. Шумский. Художник С. Серебренников. Композитор А. Петров. Звукооператор И. Строканов. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1977.

Фильм «Белый Бим Черное ухо» покоряет той полнотой и свободой творческого дыхания, которое появляется у художника лишь при встрече с материалом жизни, кровно близким ему по сути и духу. В этом фильме, кажется мне, пересеклись и сомкнулись многие линии, обозначавшие на протяжении всех двадцати лет творческой жизни искания, стремления и помыслы Станислава Ростоцкого. Вот почему, размышляя о новой работе режиссера, более всего интересно и важно понять художественную закономерность его обращения к популярной повести Гавриила Троепольского.

«Белый Бим Черное ухо» — восьмой фильм С. Ростоцкого. Свой первый фильм — «Земля и люди» — он поставил также по Г. Троепольскому, по его «Запискам агронома». Совпадение это знаменательно во многих отношениях. К тому же оно помогает нам вернуться вспять, в 1956 год, чтобы заново оценить некоторые исходные позиции дебютанта, признанного вскоре мастером.

А дебютировал Ростоцкий тридцати с лишним лет от роду, через пять лет после окончания ВГИКа. Рядом с ним, почти одновременно с ним, начинали многие из тех, чьим трудом складывался и завоевывал признание советский кинематограф наших дней.

Начинающих в искусстве принято называть молодыми. Так и называли мы в свое время режиссеров, поставивших первые фильмы в середине и конце 50-х годов, забывая порой о том, далеко не юношеском бремени опыта и размышлений, с коим приходили многие из них к первым самостоятельным постановкам. Станислав Ростоцкий в 1957 году написал об этом статью, опубликованную журналом «Искусство кино». Право дебютанта на собственную тему и вместе с тем его обязанность эту тему осознать, утвердить и отстоять — таков пафос давних заметок режиссера.

Дебют самого С. Ростоцкого был не просто удачным. Фильм «Земля и люди» по праву рассматривался в те годы как серьезное свидетельство обновления нашего киноискусства, принципиальное достижение в освоении современной темы. Следующий фильм «Дело было в Пенькове» еще более упрочил репутацию режиссера.

Любопытно, однако, вспомнить сегодня о том, что было особо отмечено общим мнением критики в первых работах С. Ростоцкого, как первоначально толковалась природа его удач. В очерке Л. Погожевой «Из дневника критика» («ИК», 1959, № 6) С. Ростоцкий, режиссер фильмов «Земля и люди» и «Дело было в Пенькове», охарактеризован так: «Наблюдательный бытописец и очеркист в киноискусстве, умеющий вглядываться в жизнь, замечая ее самые разные стороны...»

Действительно, многие отмечали в фильме «Земля и люди» «точность деталей быта» и «общее знание дела в современной деревне», узнаваемость и достоверность облика главных персонажей. В середине 50-х годов мы весьма дорожили подобными свойствами работ молодых мастеров, полемически противопостав-

ляя их некоторым фильмам предыдущего десятилетия. Во вступлении к сборнику «Молодые режиссеры советского кино» (1962) Г. Капралов писал о С. Бондарчуке, Л. Кулиджанове, С. Ростоцком, Я. Сегеле, М. Швейцере, Г. Чухрае и других, прежде всего подчеркивая внутреннее единство их первых фильмов, предопределенное временем: «Оригиналом и мерой здесь служит сама жизнь, которая и торжествует на экране, развиваясь по своим законам, а отнюдь не по авторскому произволу».

Помню, как на премьере фильма «Земля и люди» зал Дома кино жадно «схватывал» каждое мгновение экранного действия, вызывающее ассоциации с актуальными в те годы явлениями в жизни страны. Но в ту пору еще не были замечены и оценены многие краски палитры режиссера, которые определили в конечном счете своеобразие дарования С. Ростоцкого.

Впрочем, динамика формирования и развития кинокритики и кинотеории на рубеже 50—60-х годов сама тоже представляет увлекательный предмет специального исследования. Отрезок времени, протяженностью едва ли в пять лет, аккумулировал в себе целый сонм оценок, мнений и концепций, объективно, хоть и причудливо порой, отразивших стремительный прогресс советского кинематографа в те годы. За лучшими фильмами, за многими новыми именами виделись (и не без оснований) значительные явления, требующие немедленного осмысления. В поспешности, с которой «канонизировались» наиболее заметные и актуальные художественные признаки фильмов начинающих режиссеров, сегодня нельзя не заметить доброжелательной тенденциозности, оправданной каждый раз искренней радостью открытия нового художника.

Этим, по-моему, и нужно объяснить первоначальное мнение о С. Ростоцком, подытоженное во многих статьях и рецензиях. Двадцать лет назад критики сочли режиссера одним из самых ярких и перспективных представителей «очерково-прозаического» направления в нашем киноискусстве. По законам кинопрозы и судили его первый фильм, в частности, особо предостерегая автора от неуместных отступлений в лирику, якобы снижающих публицистический накал произведения.

Но то, что двадцать лет назад кому-то могло показаться необязательным и случайным, для самого режиссера — сейчас это очевидно — было необходимым и принципиальным.

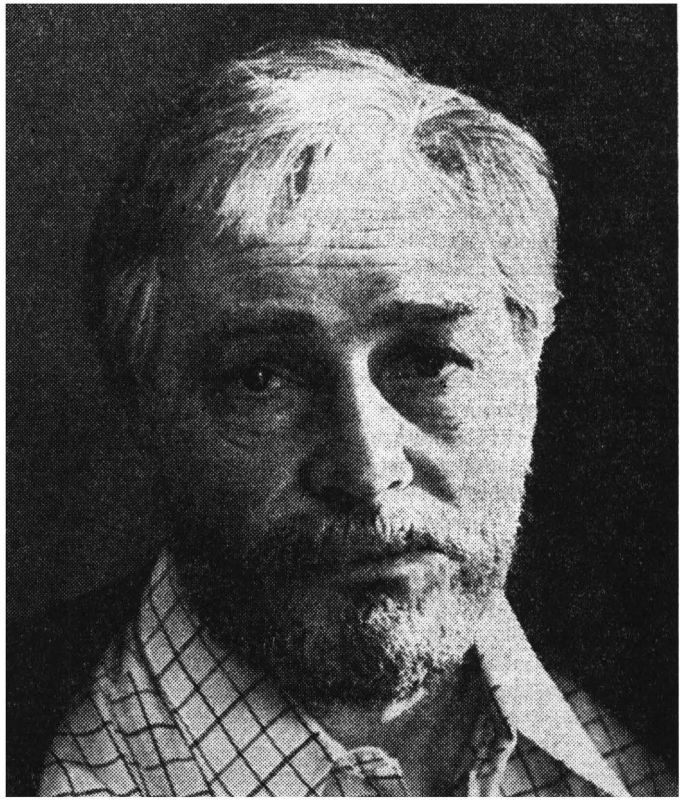
Добиваясь многогранности повествования о людях советской деревни 50-х годов, С. Ростоцкий вслед за Г. Троепольским сознательно пошел на смешение публицистики и лирики, бытописательства и сатиры. Именно таким образом режиссеру (при всех естественных издержках его дебюта) и удалось выявить нравственную проблематику в произведении Г. Троепольского, впрямую связанную с экономическими, организационными, социальными конфликтами, свойственными деревне тех лет. И если уж говорить о значении и своеобразии «бытописательства» в первом фильме С. Ростоцкого, то нужно прежде всего заметить его тщательность в отборе тех деталей быта, что создают на экране лирическую атмосферу, «материализуют» мироощущение героев.

Обратимся на мгновение к «Белому Биму...» и вспомним начало этого фильма... Еще не сказано ни слова, еще не успели мы вглядеться в героя, а камера Вячеслава Шумского, давнего товарища режиссера, возбуждает в нас удивительное чувство сопричастности с родной природой, возникшей на экране настоящей сюитой великолепно снятых пейзажей средней полосы России. Это чувство рождено не благостным созерцанием идиллической «красивости». Оно скорее сродни неосознанному до поры беспокойству, которое испытываешь при внезапной, подобной озарению, встрече с красотой — могучей, трепетной и таинственной одновременно.

Образ одушевленной природы, образ ясный и глубокий,— своего рода ключ к постижению смыслового и эстетического кода не только последнего фильма, но, пожалуй, и всего творчества С. Ростоцкого.

Пусть это утверждение не удивит тех, кто помнит, что далеко не всегда в своих прежних работах режиссер воплощал лик и душу при-

«Белый Бим Черное ухо». Иван Иванович — В. Тихонов



роды столь впечатляюще и разносторонне, как в «Белом Биме...» Однако во всех его фильмах, даже в урбанистских по фабуле, нельзя не услышать мотива природы, мотива бесконечности и величия, заставляющего человека испытать облагораживающее смятение чувств. Вспомним ночь, безмолвием окружившую дом «на семи ветрах», где ждет атаки горстка бойцов, вспомним осенний дождь, изукрасивший многоцветными миражами улицы города, по которому несет свои беды и раздумья учитель Мельников, вспомним взволнованную и проникновенную «топографию» «боя местного значения» в «Зорях». Вспомним и начало фильма «Земля и люди» — лесную дорогу, по которой идет к месту своей работы агроном-практикантка Тося Ельникова.

В том, первом фильме С. Ростоцкого по-своему интересно и примечательно даже и то, что не вполне удалось режиссеру-дебютанту. Вот почему, соглашаясь с критическими утверждениями о пунктирности лирической линии фильма, не могу все-таки принять категорического ее отрицания. Ведь перед нами первый эскиз концепции современного героя, которую С. Ростоцкий последовательно разрабатывает и углубляет в дальнейшем. Дар лирического, эмоционального восприятия всего, что составляет существо нашей жизни, режиссер утверждает в своих героях в качестве важного, благодатного свойства духовного мира современника.

Не случайно для С. Ростоцкого «моментом истины», сопутствующим открытию человека,

всегда являются ситуации экстремальные, повергающие его героев в состояние разлада чувств, в беспокойство размышлений.

Концепция С. Ростоцкого, много лет им вынашиваемая и выверяемая на разном материале, не претендует на универсальность. И следовательно, и оценка ее художественной плодотворности не может быть однозначной, подчиненной общим меркам и представлениям. Так, обратившись вновь к сборнику «Молодые режиссеры советского кино», мы обнаруживаем там «приговор», безнадежно устаревший, не учитывающий ни «сверхзадачи», ни своеобразия строения фильмов режиссера: «Слабость Ростоцкого ощутима в сфере раскрытия средствами драматургии динамики развивающихся характеров, их логики — внутренних законов личности, без чего кинематографическое действие теряет связь, мотивированность, единство.

Сила его в передаче отдельных ситуаций, своего рода кинематографических этюдах, где все художественные элементы фильма... вызывают живейшее ощущение самой жизни, запечатлевают поэтическую атмосферу неповторимости мгновения».

Мне кажется, «формула слабости» режиссера здесь так же неточна, как и «формула силы». Хотя каждая из них удобно и просто, на первый взгляд, вписывается в образную структуру любого из фильмов С. Ростоцкого.

Сознаю: спор, предлагаемый мною,— спор неравный. За пятнадцать лет, прошедших со дня появления сборника, более сложными и диалектичными стали наши представления о мотивированности и единстве кинематографического действия в его фильмах, о поэтических формах фильмосложения в них. Среди выступлений С. Ростоцкого в печати я нашел лишь одно-два, дающие возможность судить уже в ту пору о его эстетических пристрастиях. Процитирую некоторые, примечательные, по-моему, строки: «Картина Чухрая удивительно проста, и в этом, как мне кажется, секрет ее поэтичности, дающей ей право называться «балладой» (из отзыва на фильм «Баллада о солдате» — «ИК», 1960, № 1); «В некоторых произведениях кинематографичность выражена только в перекошенной линии горизонта» (там же); «Мне хотелось сделать фильм «без штучек»— в доброй старой классической манере» (из интервью о фильме «На семи ветрах»).

Эти разрозненные высказывания режиссера напоминают вновь о некоторых полемических «ухабах» на пути развития современного нам кинематографа. В первые годы творчества С. Ростоцкого такие понятия, как «простота» и «поэзия», не всегда сопрягались кинематографистами и критиками, очарованными взрывной экспрессивной стилистикой фильма «Летят журавли», например. За «перекошенной линией горизонта», по мнению многих молодых, только и открывалась необозримая даль творческого поиска, максимального самовыражения.

В критических работах той поры кинематограф «поэтический» и кинематограф «прозаический» не противопоставлялись в целях взаимоуничижительных. И, повторяю, все, что создавалось бытописательству фильма «Земля и люди», в частности, звучало тоже весьма уважительно и доброжелательно.

Но С. Ростоцкого, судя по запальчивости интонаций («без штучек»!), не устраивает сам факт безоговорочного разделения мастеров экрана на «лириков» и «бытописателей», «поэтов» и «прозаиков». Может быть, впервые ограниченность подобной классификации он остро почувствовал после завершения работы над фильмом «Дело было в Пенькове». Об этом сейчас важно вспомнить не ради уточнения соотношения давних похвал и порицаний: фильм был хорошо принят профессионалами и пользовался огромным успехом у зрителей. Важнее то, чего ожидали тогда от новой работы режиссера, что хотели увидеть в ней.

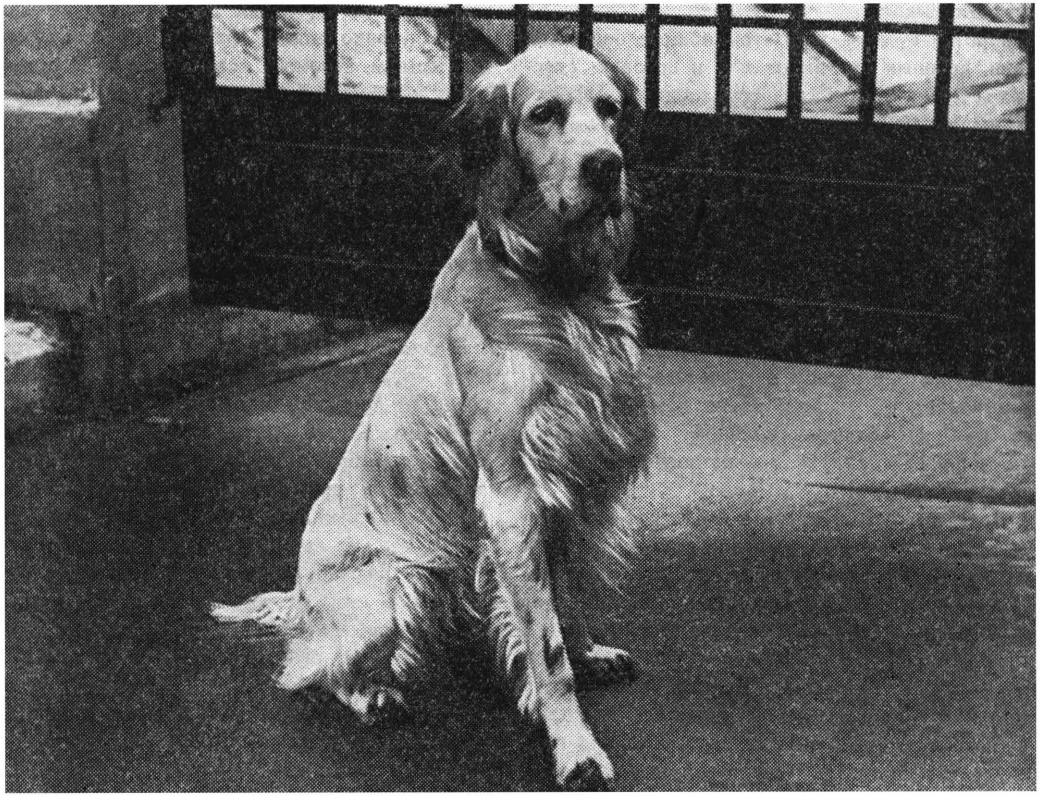
Ждали повторения пройденного, ждали еще одного очерка, прямо отражающего процессы, происходящие в деревне. И поскольку в новом фильме не было явных признаков «боевой публицистики», с одобрением отмеченной в «Земле и людях», многие критики поначалу растерялись. Они принялись сопоставлять работу С. Ростоцкого с повестью С. Антонова, обнаружив «сужение» жизненного горизонта

фильма по сравнению с литературной первоосновой. Констатировали, что деревня, столь многообразно воссозданная писателем, для режиссера стала фоном традиционного любовного треугольника.

Однако вскоре выяснилось, что камерное звучание произведения не помешало зрителям услышать его гражданские, общественные мотивы. С. Ростоцкий воспроизвел в драме героев С. Антонова не просто актуальную модель определенных нравственных, этических отношений, но воплотил раздумья о тех духовных, моральных ценностях, которые несет в себе современный человек.

Подчиняясь формальной логике традиционных тематических рубрик, «Дело было в Пенькове» можно, конечно, поставить в один ряд с уже известными к тому времени фильмами о проблемах деревни. Однако же его истинное место в современной истории нашего кино рядом с фильмами, начинавшими глубинную разработку столь важной сегодня темы морали, темы нравственных исканий. Вот почему значительным, этапным не только для творчества С. Ростоцкого представляется мне образ Матвея, созданный в фильме В. Тихоновым. Главным в характере этого человека оказывается неуемное, порой неосознанное желание постичь смысл собственного бытия, скрытый до поры за горизонтом повседневного, привычного, размеренного. В Матвее было нечто от героев, спустя несколько лет при-

«Белый Бим Черное ухо»



ковавших к себе всеобщее внимание в рассказах и повестях В. Шукшина. Логика развития подобных характеров не всегда проясняется во внешнем единстве и мотивированности действия. Тут как раз и обретают свое истинное значение «неповторимые мгновения жизни», которые для С. Ростоцкого отнюдь не повод создания эффектных «кинематографических этюдов», но отражение сложнейшего процесса формирования личности.

В фильме «Дело было в Пенькове» впервые плодотворно выявился принцип, свойственный и последующим произведениям С. Ростоцкого. В них обычно трудно обнаружить указующие вехи гражданской и нравственной эволюции героев. Откровенно делясь с людьми, сидящими в зрительном зале, своими размышлениями о жизни, режиссер, как правило, представляет людей на экране в постоянном предчувствии новых неожиданных решений, грядущих поворотов судьбы. При этом общечеловеческие цели, которых достигают или к которым стремятся герои режиссера, социальны и общественны по природе своей, ибо неосуществимы вне конкретных исторических условий, вне возможностей, созданных самой действительностью. Вот эта способность режиссера обнаружить активную, хоть и опосредованную порой связь нравственного микромира персонажей с необозримым общественным фоном, продолжающимся за рамками кадра, и проявилась полно в его новой картине. Если бы не это, «Белый Бим...» мог бы оказаться всего-навсего анималистским этюдом, равно как «Дело было в Пенькове» — семейной мелодрамой, «А зори здесь тихие...» — остросюжетной повестью о войне.

Прокламируя простоту в искусстве как наивернейший способ воссоздания поэзии реальной жизни, С. Ростоцкий с первых фильмов настойчиво и последовательно вырабатывает свой стиль, который сегодня, уже зная его зрелые произведения, можно было бы назвать так — лирическая проза. Основу этого стиля составляет процесс кристаллизации поэзии в мельчайших, будничных на первый взгляд подробностях быта, а главное — в обстоятельствах жизни людей. Вот почему своеобразие и масштаб искусства С. Ростоцкого не разъяснить известной формулой: «большое в малом». «Малое» в данном случае величина неточная. Режиссер постоянно устремлен к разгадке значительных явлений и процессов, не сразу различимых под неприметными покровами будней, а по сути составляющих сердцевину интересов и запросов его современников.

В творческой биографии режиссера есть весьма примечательное в этой связи обстоятельство: многие его фильмы созданы по сюжетам и темам, получившим уже талантливое воплощение в литературе или театре. Однако не раз в таких случаях С. Ростоцкому удавалось, не повторяя пройденного, вызывать своими работами новую волну общественного интереса, привлекать миллионы зрителей в залы кинотеатров. Напомню, что каждую серию фильма «А зори здесь тихие...» просмотрели 66 миллионов зрителей за один год проката. Успех именно этого фильма представляется мне самым весомым свидетельством признания плодотворности поисков режиссера, завершением этапа его художественной зрелости. «А зори здесь тихие...» до сего времени — самый совершенный образец лирического стиля С. Ростоцкого, владеющего искусством выявления новых значительных ресурсов гражданственности и нравственности в материале жизни, казалось бы, глубоко и основательно освоенном прежде.

В фильмах С. Ростоцкого внимание к главным, «болевым» вопросам времени почти никогда не смешивается с увлечением «злобой дня». Более того, на первый взгляд их содержание впрямую не сопрягается с актуальными проблемами дня. Но в них словно заложен заряд замедленного действия, сила которого обнаруживает себя не сразу. Так, непритязательный по фабуле фильм «Доживем до понедельника» стал не только предметом длительных общественных дискуссий, но и мощным стимулятором развития «школьной темы» в советском кино.

«Белый Бим Черное ухо» с этой точки зрения может показаться исключением: почти все рецензии, появившиеся после выхода фильма на экран, начинаются с рассуждений о проб-

лемах защиты природы и сохранении экологического равновесия на земле. Безусловно, новая работа режиссера перекликается с актуальными ныне размышлениями о месте и деятельности человека в «храме природы». Однако нужно отметить, что С. Ростоцкий долго, исподволь готовился к вступлению в эту тему, словно выжидал, пока схлынет первая волна интереса к ней, слегка замутненная пеной сенсационности.

Примечательно в этой же связи и решение режиссера перенести на экран повесть Г. Троепольского. Выбор этот не объяснить, разумеется, лишь давним читательским пристрастием С. Ростоцкого к творчеству этого писателя. Тут очевидно тождество позиций двух художников в вопросе, смысл которого значительно сложнее, нежели формально понимаемая экологическая проблема. С готовностью откликаясь на призыв беречь окружающий нас живой мир, мы порой прежде всего думаем о собственных нуждах и потребностях. К примеру, лес — н а ш е богатство — сохраним его; какой-нибудь кот или щенок вносит уют и тепло в н а ш быт — не обидим его. Невольный эгоизм в данном случае — своеобразное отражение тревоги, навеянной предупреждениями многих ученых, публицистов, художников о неминуемо грядущем оскудении богатств, дарованных человеку природой.

Не желая только что сказанным выразить сомнение в актуальности и целесообразности многих современных произведений литературы, театра, кинематографа, прямо связанных с проблемами экологии, хочу все же вспомнить и об иной традиции утверждения взаимо-

«Белый Бим Черное ухо».
Иван Иванович — В. Тихонов

связи человека и природы — о традиции, свойственной издавна русской и советской культуре. В наше время она получила обогащение и развитие в творчестве Л. Леонова, М. Пришвина, А. Довженко, О. Гончара, Ч. Айтматова, В. Распутина, В. Астафьева. В полифонии размышлений о предметном и духовном мире человека, возникающих при одном упоминании этих имен, особое место занимает мысль, впрямую связанная с темой, нас интересующей. Это мысль о продолжении человеческого во всем, к чему прикасаются и руки, и взгляд, и даже дума человека.

Взволнованное отношение к тончайшей и сложнейшей взаимообусловленности нашего бытия с окружающим миром живой природы — одно из проявлений неуемной потребности художественного восприятия жизни. Она-то, по мудрому определению Чингиза Айтматова, и подвигает человека на рассказ о себе самом и связана таким образом с проблемами, всегда лежащими в основе исканий и обретений советского искусства.

Проблематика повествования о Белом Биме выходит далеко за пределы забот об экологическом запасе прочности нашего мира. Она связана впрямую с беспокойством художников о духовном здоровье, о нравственном «запасе прочности» современного человека. И беспокойство это я бы определил как лейтмотив творчества С. Ростоцкого, объясняющий внутреннюю закономерность его обращения к повести Г. Троепольского.

Казалось бы, в трогательном и печальном рассказе о несчастьях собаки, потерявшей хозяина, нет повода для серьезных размышлений о проблемах общественно значимых. Его восприятие, как и его осмысление, требует лишь знания азбуки морали и нравственности. Может быть, поэтому некоторые читатели повести Г. Троепольского пытались увидеть в ней некий аллегорический смысл, разглядеть проекцию более сложных явлений и конфликтов нашей жизни.

С. Ростоцкий всеми достоинствами, всем развитием своего фильма как раз и доказал, что буквальное прочтение повести не только не сужает спектра ее содержания, но неизбежно выводит к вопросам воспитания и формирования личности — то есть в эпицентр жизни современного общества. При этом режиссер избежал как соблазна вольного экзерсиса по мотивам популярной книги, так и буквалистского ее копирования. Он просто (если это просто!) воссоздал на экране то, что пережил и передумал, читая повесть.

Впрочем сила воздействия таких произведений, как «Белый Бим Черное ухо», в том и заключается, что к осознанию общественно значимых истин каждого читателя или зрителя они приводят путем, который соответствует их мироощущению. Разве малого стоит, например, письмо в журнал «Костер», автор которого — школьник — признается в том, что плакал, читая повесть? В лексиконе подростка еще нет слова «сострадание», но облагораживающий смысл этой эмоции он уже понял, и можно надеяться, что в душе его начал вырабатываться иммунитет к черствости и самодовольству.

Объяснение сострадания как одной из высших форм проявления гуманизма и духовности стало, мне кажется, стержневой темой фильма о Белом Биме.

Г. Троепольский предложил многоопытному кинематографисту тот же искус, что и двадцать лет назад режиссеру-дебютанту. Перо литератора прихотливо соединило в фабуле повести образы лирические и сатирические, приемы очерковой публицистики и научной информации. А если вспомнить и о том, что повествование в книге ведут попеременно автор, журналист Иван Иванович и, наконец, сам Бим, то перевод этого произведения на язык кино покажется и вообще делом невозможным.

И вот тут-то с удовлетворением вспоминаешь вновь о давней глубокой приверженности С. Ростоцкого простоте в искусстве, реализованной им в фильме «Белый Бим Черное ухо» последовательно и смело.

Лучшие кадры в этом фильме — как взгляд: долгий, прямой, внимательный. Так и начали С. Ростоцкий и В. Шумский свой рассказ, приглашая нас подробно и неторопливо всмот-

«Белый Бим Черное ухо».
Рыбак — В. Леонов,
Иван Иванович — В. Тихонов

реться в ширь русского леса, подернутого пеленой весеннего пара, чтобы понять реальное наполнение метафоры Г. Троепольского: «голубой храм с колоннами из живых дубов».

Так же в дальнейшем они будут останавливать наше внимание на привычном и обыденном для мимолетного взгляда. Но не с тем, однако, чтобы заворожить нас обаянием старинного городка, где живут герои фильма, или многоликой и трогательной красотой природы средней полосы России. Режиссер и оператор ненавязчиво, но точно направляют наше восприятие. Мир, воссозданный ими на экране, не существует обособленно от чувств и поступков действующих лиц повествования. И улицы города, и лес, и дорога, и река — все это в фильме приметы, по которым герои узнают родные места, путь к дому, путь к другу, путь к спасению от опасности.

Лирика «Белого Бима...» словно растворена в море реалий, составляющих основу бытия героев фильма. Это, впрочем, характерно и для других наиболее зрелых произведений С. Ростоцкого, нравственным и эстетическим средоточием которых является мировосприятие и мироощущение нашего современника.

Я бы даже сказал, что простота и строгость стилистики фильмов «Доживем до понедельника», «А зори здесь тихие...» и, наконец, «Бе-

лый Бим Черное ухо» обретают смысловую многомерность и сложность благодаря присутствию в каждом из них крупной и своеобразной личности.

В фильме «Белый Бим Черное ухо» С. Ростоцкий вновь снял Вячеслава Тихонова — на этот раз в роли Ивана Ивановича. До завершения работы выбор этот мог показаться данью давней творческой дружбе актера и режиссера. Ведь Иван Иванович уходит из сюжета повести где-то на исходе первой ее четверти, чтобы вернуться в самом конце. К тому же внимательный читатель видит, что Иван Иванович более рупор автора, нежели герой повествования в общепринятом понимании. В этой роли мог сниматься Тихонов, а мог бы и другой актер, наделенный обаянием и благородством.

Но припомним прошлое. Когда-то фильм «Дело было в Пенькове» открыл и зрителям и кинематографистам истинную меру дарования достаточно к тому времени известного В. Тихонова. Об этом много писала и пишет наша пресса, называя актера «открытием» С. Ростоцкого и подчас недооценивая обоюдного значения той давней встречи, творческую обусловленность которой подтвердила последующая совместная работа. Актер всегда оказывался рядом с режиссером, когда тому предстоял подъем на новую высоту, сопряженный с творческим риском. Самый, на мой взгляд, яркий тому пример — «Доживем до понедельника», фильм, с которым С. Ростоцкий после перерыва вернулся вновь к теме современности, освоив новые ее пласты. В роли учителя Мельникова (по материалу жизни так же новой и для актера) В. Тихонов убедительно и тонко воплотил сложную духовную структуру интеллигента наших дней. В том фильме как никогда полно обнаружилась и еще одна грань дарования актера, отточенная им, очевидно, с накоплением личностного и профессионального опыта. Роль Мельникова он провел на очень сильной и чистой ноте, представив нам человека необычайно цельного даже в дни неудачи, даже в минуты разлада с самим собой. Его герой, не потеряв ни грана подлинности жизни, явился в фильме олицетворением идейной и нравственной высоты, гражданской убежденности и долга. Вот также ясно и увлеченно, выявляя самое главное в своих героях, сыграл в дальнейшем артист разведчика Штирлица («Семнадцать мгновений весны»), майора Млынского («Фронт без флангов»), солдата Стрельцова («Они сражались за Родину»).

Критики, писавшие о «Белом Биме...», сетовали на то, что «игрового материала у Тихонова маловато», и в то же время признавали его большой вклад в успех фильма. И это доказывает, как часто мы оказываемся в рассуждениях о предмете кино пленниками общих представлений. Ну что значит в приложении к образу Ивана Ивановича определение: «маловато игрового материала»? Отсутствие в роли любовной коллизии? Детективного хода?

Укрупнив образ Ивана Ивановича в лирическом пространстве фильма, С. Ростоцкий предложил исполнителю обширнейший, благодарный игровой материал, правда, очень трудный. Режиссер черпал этот материал из повести Г. Троепольского, не страшась утомить зрителя подробной реализацией быта, поведения, размышлений Ивана Ивановича. В «Белом Биме...»-то как раз прояснилось до конца значение «неповторимости мгновений» в фильмах С. Ростоцкого. Из этих мгновений режиссер и актер сложили волнующий рассказ о плодотворности и чудодейственности доброты, ума, терпения, человечности. В результате созданная фильмом иллюзия подлинности взаимоотношений героя и его воспитанника поразительна!

В. Тихонов в фильме «Белый Бим Черное ухо» работает мастерски и вдохновенно. Каждый шаг, каждое слово его Ивана Ивановича — артистически точно исполненные вариации на тему добра и мудрости. Как он смотрит на Бима-щенка, презираемого блюстителями чистоты породы, с какой деликатной самоотверженностью вышагивает со своим «нетипичным» псом по кругу выставки, ставшей позором Бима и его хозяина, с каким глубоким ощущением горя прощается со своим другом. При этом артист очень точно

«Белый Бим Черное ухо». Даша — И. Шевчук

корректирует мнение некоторых читателей повести о своем герое. В привязанности Ивана Ивановича к Биму нет следа ущербности, обездоленности одиночеством и болезнью. В этой привязанности В. Тихонов открывает творческий дар своего героя, свойственный лишь людям сильным, активно воспринимающим жизнь. Образ, созданный актером, как бы «заряжен» отрицанием иной любви к природе — любви созерцательной, бездумной, потребительской, вырождающейся часто в эгоистическую жажду самоутешения, отдохновения.

Судя по редакционной почте, многие и многие зрители верно оценили и заинтересованно приняли новую работу В. Тихонова. Важно то, что интеллигентность Ивана Ивановича увидели они в его мужестве, душевной стойкости, в способности и решимости взять на себя бремя ответственности за слабого.

В повести есть фраза, объясняющая нам источник счастья Бима и причину его гибели: «Друзья (это Иван Иванович и Бим.— *А. М.*) все больше и больше понимали друг друга, любили и жили на равных — человек и собака». Мотив сложности понимания и радости понимания возникает буквально на первых страницах повести, когда мы читаем не обязательные на первый взгляд, но увлекательные и поучительные в конечном итоге отступления

в кинологию — прямые ссылки на труды специалистов, размышления героя о причинах «нестандартности» белого сеттера. Пафос этих страниц, реализованных на экране в проникновенном соло В. Тихонова,— приятие необычности явлений жизни, суждение о которой требует не только интеллектуальной, но главным образом душевной, сердечной эрудиции.

Художественная целесообразность, ясность, даже прозрачность формы фильма, заявленная с первых его кадров, становится очевидной прежде всего в эпизодах, где вместе с Иваном Ивановичем (или без него) наблюдаем мы Бима. Слово «наблюдаем», пожалуй, наиболее точно передает метод решения С. Ростоцким задачи, условия которой режиссер осложнил сознательно.

Дело в том, что кинематограф располагает немалым арсеналом уловок и трюков для эффектного и трогательного изображения животных на экране. Но авторы фильма «Белый Бим Черное ухо» ничем из этого арсенала не воспользовались (за исключением, наверное, сцены, в которой Бим застрял между рельсами на железнодорожной стрелке). Во всяком случае, такое убеждение возникает после просмотра.

Слов нет, проживающий ныне в Чертаново сеттер Стив грациозен и выразителен. Его грустным глазам недаром посвятили столько строк журналисты. Однако перед нами не серия фотографий, а фильм, требующий совершенной точности поведения четвероногого исполнителя. И, если хотите, его осмысленности, одухотворенности даже. Как удалось добиться этого? Ответ остается все же непостижимой тайной режиссера и работавшего с ним кинолога В. Сомова. Если, конечно, не принимать во внимание предположения С. Ростоцкого о том, что Стив читал сценарий.

И все же обратимся к фильму.

С. Ростоцкий, всегда очень продуманно и точно сочетающий монтажный ритм фильма с организацией внутрикадрового действия (вспомним созданный им с помощью множества коротких ударных планов образ класса в фильме «Доживем до понедельника»), и на этот раз нашел самое убедительное решение. Каждый нарочито замедленный план фильма являет собой завершенный по фабуле и смыслу «микроэпизод». Вместе с В. Тихоновым и другими актерами режиссер каждый раз создает на съемочной площадке условия, располагающие собаку к действиям и эмоциям, ей свойственным: к радости, мольбе, ласке, недоверию. Этот «герой» действительно ж и в е т на экране. Конечно, монтажные ухищрения или трюки дрессировки повысили бы зрелищную остроту некоторых эпизодов: первое знакомство Бима с теткой, когда он лизнул ей руку от «избытка любви к человечеству», а та подняла истошный вопль, или побег собаки из дома укравшего ее Серого гражданина. С. Ростоцкий жертвует в подобных случаях занимательностью ситуаций ради сохранения общего ощущения правды. Правды, в которую обличена поэзия фильма.

В определенности и, я бы сказал, элементарности нравственного посыла фильма выражен, в конечном итоге, его общественный, социальный пафос, благодаря которому история Бима задела, разворошила душевный покой миллионов читателей и зрителей. По-видимому, нам в нашей повседневности необходимы такие вот инъекции доброты и сердечности, необходима встряска созерцанием чужой беды и боли в самых очевидных и обыденных их проявлениях.

До сих пор я вспоминал в основном Ивана Ивановича и Бима, ведущих «на равных» (воспользуюсь определением Г. Троепольского) первую часть киноповести. Однако фильм, как и книга, населен множеством персонажей, причастных к скитаниям пса, оставшегося без хозяина. Некоторые из них, кстати, обнаруживают себя и ранее, в счастливые дни обитания Бима под опекой Ивана Ивановича.

И как бы ни хотелось мне облечь мнение о каждом из них в покровы сложных психологических и социальных характеристик, придется ограничиться лаконичными оценками. Такова логика произведения: все его события пропущены через восприятие главного героя — Бима. А восприятие это вполне конкретно, ибо

предопределено воспоминаниями о человеке, который отогревал щенка своими руками, объяснил ему значение слова «нельзя», дал ему имя, приучил подчиняться своим приказам. Вот почему в фильме так важен образ Ивана Ивановича. Этот образ оказывается точкой отсчета на нравственной шкале фильма.

Собственно, эта шкала намеренно ограничена всего лишь двумя делениями: помог или не помог встречный человек собаке, доверчиво и просительно глядящей на него. Точнее, принял ли он сигнал более слабого существа, нуждающегося в его помощи.

И каждый раз значительность повода для своеобразной нравственной самопроверки человека определяется абсолютной свободой выбора, ему предоставленной. Ведь ни одна из ситуаций, мучительных или гибельных для Бима, и не требует от окружающих титанических усилий для выражения сострадания, понимания, великодушия.

Всем, кого представляют нам писатель и режиссер, обстоятельствами и условиями существования дана равная возможность творить доброе.

Это «условие игры» и помогает нам уяснить

«Белый Бим Черное ухо». Клим — В. Сергиенко, Алеша — С. Шевляков

характер сопряженности содержания повести и фильма с актуальной проблематикой, занимающей сегодня разных художников и определяющей во многом исследовательский пафос советской литературы и искусства в наши дни. Многосложное существо этой проблематики Л. Якименко («Вопросы литературы», 1977, № 6) выразил, по-моему, исчерпывающе емко вопросом, вынесенным в название его статьи: «Что человек может?».

Действительно, ответ на этот вопрос предполагает и глубинное осмысление объективных условий духовного роста человечества, обеспеченного всем историческим потенциалом нашего общества, и требовательное внимание к таким факторам, как культурное и нравственное богатство личности.

Но с чего начинается накопление или растрата этого богатства, как происходит его реализация? На подобные вопросы должно дать ответ искусство. Степень убедительности ответа всякий раз зависит от его художественной конкретности и своеобразия.

Живая, активная реакция читателей и зрителей на историю сеттера Бима тому подтверждение. Разумеется, эта история не может вместить в свои рамки всей сложности духовного мира нашего современника. Однако писатель и режиссер настаивают на том, что есть определенная зависимость между отношением человека к живому и объемом его души. Таким образом случай с Бимом выводит нас на размышления о некоторых важных закономерностях нашей повседневности. Такие «выходы» С. Ростоцкому особенно удаются, когда речь заходит о персонажах, пребывающих как будто бы на периферии сюжета. Прохожие на улицах, служащие больницы, во дворе которой ждет Бим своего хозяина, соседи Ивана Ивановича... Деликатно, но определенно устанавливается в фильме диагноз болезни, коей страдают многие люди, в общем-то имеющие даже право называться хорошими: душевный комфорт равнодушных. Занятость, усталость, спешка, брезгливый страх перед «зверьем»— да мало ли чем можно оправдать нашу нечуткость и даже невольную жестокость. Эти эпизоды особенно убедительны, ибо не содержат в себе окончательного приговора каждому, кто прошел мимо Бима или косо посмотрел на него. И все же в итоге мы покидаем зал с ощущением неловкости и вины. «Белый Бим...» напомнил нам о губительности даже мелких мимолетных компромиссов с чувством долга, порядочности, сострадания. Я пишу «мы», «нам» не случайно. Режиссер нашел интонацию общения со зрителями, единственно необходимую в таком фильме. Обращение к зрителю словно слышится в лучших эпизодах «Белого Бима...», пробуждая чувство нашей личной причастности к тому, о чем мы раньше не задумывались всерьез. В этой связи вспоминается не только вызывающая комок в горле сцена на железнодорожной стрелке. Не менее выразителен и глубок такой образ фильма, как бездомная собачонка Лохматка, выброшенная на улицу за ненадобностью при переезде хозяев на новую квартиру. Хозяев, впрочем, мы не видели. Видели Лохматку, жалкое нелепое существо, взращенное людьми только для умилительных забав, для развлечения в тепле и сытости. Трогательное и жестокое воплощение нашей безответственности, сентиментальности, выдаваемой за истинную любовь.

Вот по таким деталям жизни, превращенным силой поэзии и мысли в сплав лирики, и узнаешь безошибочно стиль С. Ростоцкого. И с этой точки зрения режиссер достиг в «Белом Биме...» высокой степени мастерства.

Тем более мне кажется важным понять, почему некоторые персонажи и эпизоды фильма оставляют иное ощущение. Вот появилась на экране Тетка, враг Бима номер один, сыгранная обычно правдивой и точной актрисой В. Владимировой. На этот раз образ, ею созданный, хоть и узнаваем в своем сатирическом обличьи, но лишен своеобразия и человеческой объемности. Не поверил я и в Серого гражданина (М. Дадыко), патологического собирателя собачьих ошейников и жетонов. За ним нет судьбы, которую угадываешь, например, за такими героями фильма, как Даша (И. Шевчук), Рыбак (В. Леонов), Хирург (Д. Барков).

Серый же, Тетка и некоторые другие действующие лица, обрисованные красками сатирическими, представлены в фильме без свойственной обычно героям С. Ростоцкого многомерности, сыграны артистами суетливо, с нажимом.

Думаю, причина спадов фильма на этот раз — в излишней приверженности режиссера форме литературного первоисточника. Ведь существо большинства отрицательных персонажей писатель реализовал средствами, органично присущими литературе — в публицистических отступлениях, напоминающих микрофельетоны. Г. Троепольский не ставил себе целью создание характеров индивидуальных — он указывал приметы социально вредных явлений. К тому же писатель использовал прием, принижающий врагов Бима, рассматривая их будто его же глазами: простодушно и недоумевающе. Словом, цели своей он добился, хотя, признаюсь, сатирические эпизоды книги показались мне менее значительными, нежели ее страницы, проникнутые высокой гражданственной лирикой.

В свободном течении повести сатирически условные, «заданные» персонажи вроде Тетки, Серого или Шофера-хапуги нашли свое определенное место. В атмосфере фильма они показались неубедительными потому, что те истины, которые преподносятся через этих персонажей в форме прямого назидания — уже дошли до нас, причем в форме куда более тонкой и не менее действенной. Возникает впечатление, что режиссеру и актерам не хватает здесь насыщенного подробностями материала жизни и оттого в киноверсии «Белого Бима...» появляются длинноты и «общие места».

Иное дело, когда в образах фильма, отмеченных авторской иронией и осуждением, угадываются живые характеры, чувствуются сложность и драматизм нравственного мира современного человека. Так, смешным и достоверным получился портрет учительницы (С. Харитонова), толкующей детям о любви к природе, к животным и неведающей в общем-то о подобной любви. Так, М. Зимин не просто судит Семена Петровича, из «педагогических» соображений разлучившего своего сына с Бимом, но приобщает нас к драме человека, внезапно осознавшего собственную духовную слепоту и ущербность.

Лаконично и сильно решена режиссером сцена в лесу, куда Семен Петрович привез Бима, дабы избавить от этой «худой собаки» свой блистающий довольством дом и таким образом вернуть себе покой и уют. Здесь вновь возникает столь важная для Ростоцкого тема душевного смятения и пробуждения человека.

Может быть, самым тревожным аккордом фильма прозвучал короткий разговор Семена Петровича с сыном, заявившим отцу: «Я больше не верю тебе». Направляемый режиссером юный исполнитель очень хорошо произносит эту фразу: спокойно и горько. И проясняется подлинная цена тех мимолетных компромиссов, свидетелями которых сделал нас фильм.

«Белый Бим Черное ухо» — произведение, адресованное не только взрослым, но и детям. И режиссер об этом не забывает. Более того, он будто предвидел упреки, прозвучавшие после появления фильма на экранах, упреки в излишней суровости повествования, ранящей неокрепшие души. Что же, если подходить к этой проблеме формально, то можно вспомнить о подчеркнуто оптимистичных эпизодах картины с участием юных героев, о персонажах, поведением своим уравновешивающих баланс «света и тени» в истории Бима. Но подобный баланс не вяжется с мудрым замыслом, реализованным С. Ростоцким крупно и сильно.

Не часто в наших фильмах, посвященных теме морали, теме нравственных исканий, с такой прямотой и ясностью воплощаются масштаб, сложность и драматизм простых истин, определяющих общественное и духовное содержание нашего образа жизни. Вот почему «Белый Бим...» — фильм примечательный не только в русле биографии одного художника, но и в перспективе развития всего нашего киноискусства.

В. Михалкович

Пигмалион среди нас

«СЛУЖЕБНЫЙ РОМАН»
Сценарий Э. Брагинского, Э. Рязанова. Постановка Э. Рязанова. Оператор В. Нахабцев. Художники А. Борисов, С. Воронков. Композитор А. Петров. Звукооператоры Ю. Рабинович, В. Щедрина. «Мосфильм», 1977.

Сюжеты двух последних по времени картин Э. Рязанова и Э. Брагинского построены на истории знакомства, получившей в наше время большое распространение и особое место в популярной рубрике «ЛГ» «Личная жизнь». Обе они повествуют о том, как люди знакомятся, начинают питать взаимный интерес, становятся друг другу близкими. В «Иронии судьбы», например, познакомились Он и Она. Причем, Он — пьяненький, ничего не соображающий, свалился буквально с неба — вылез, не отдавая отчета, где находится, из самолета Аэрофлота. Конечно, такой, с позволения сказать, подарочек иронизирующей судьбы способен вызвать желание держаться от Него подальше, а совсем не тягу к близкому знакомству. Но постепенно лед в отношениях трогается, трещит, разламывается и наступает разлив, половодье страстей. Получается, таким образом, что Он вторгся в чужую малогабаритную, стандартизованную жилплощадь, но поселился не на этих скупых квадратных метрах, а в чем-то романтически возвышенно-прекрасном — в Ее сердце.

В «Служебном романе» представлен абсолютно иной вид знакомства. Правда, он приводит к тому же результату — к поселению в сердце. Здесь обходятся без вмешательства судьбы, так что ни коварная древнегреческая Ананке, ни солидный древнеримский Фатум свое действие тут не оказывают. И знакомятся здесь люди, которые давно знакомы. Ведь много лет они существуют рядом, приходят в одно и то же здание, в одно и то же время на работу; постоянно общаются между собой по разным вопросам — отчетам, справкам, сведениям; короче знакомятся и сближаются двое сослуживцев. Странность рассказанной истории в том и состоит: люди знают друг друга много лет и наконец близко знакомятся. Фильм именно об этом — как такое возможно: знать друг друга и вдруг познакомиться.

У Свифта в «Путешествиях Гулливера» есть описание академии в Лагадо. Среди прочих чудаков-изобретателей, входящих в академию, имеется профессор, который открыл новый способ постижения абстрактных истин. На огромной раме у него укреплены кубики, а на каждой грани кубика — бумажки с различными словами. Движение рукоятки заставляет кубики перемещаться и перевертываться. После каждого поворота прочитываются возникающие цепочки слов и связные фразы записываются в книгу. Иронизирующая судьба в картине Рязанова работает, как этот профессор. Капризным поворотом какой-то неизвестной ручки она ставит рядом два «кубика» — два человеческих существования; и неожиданно для нее самой — для этой иронизирующей судьбы, «кубики», потолкавшись, постучав друг о друга, складываются во «фразу» — органичную, гармоничную, истинную.

Кажется метод свифтовского профессора на современном высокоученом языке называется алеаторическим. В «Служебном романе» не нужна никакая алеаторика. О том, чтобы расположились рядом два «кубика» — два человеческих существа — здесь позаботились отнюдь не таинственные, невидимые и неощутимые механизмы судьбы, а силы в общем-то прозаические и лишенные всякой инфернальности — соответствующие органы и отделы кадров.

Почему ж тогда так долго не складывались в гармоничную, органичную «фразу» две жизни — Людмилы Прокофьевны Калугиной (А. Фрейндлих), директора Статистического учреждения (оно именно так в картине называется, снята в подтверждение даже черная стеклянная вывеска с золотыми буквами), и ее подчиненного, старшего статистика Анатолия Ефремовича Новосельцева (А. Мягков)? Может быть, виновато в том само учреждение, официаль-

щина, казенный дух, непозволяющий сблизиться людям?

Статистическое учреждение Рязанов изображает как-то непривычно, нетрадиционно. Пресловутый казенный дух и официальщина здесь потеснены, скромно притаились; какая-то неведомая сила не дает им разгуляться. Чем-то неуловимым Статистическое учреждение напоминает описанный у Ильфа и Петрова «Геркулес», заведение, ведавшее лесо- и пиломатериалами.

Та ильфовская контора помещалась в здании гостиницы, и гостиничный дух ничем нельзя было изжить. С редкой назойливостью он старался напомнить о себе и мраморными ваннами и никелированными кроватями, а также оставшимися понатыканными всюду пальмами и сикоморами. В Статистическом учреждении Рязанова тоже полно канцелярско-гостиничной растительности, а кроме того имеются статуи — «Венеры» и дискоболы, эдакая гипсовая псевдоантичность. Огромный зал, где корпят над своими бумагами и арифмометрами сотрудники, просторен, как лесная вырубка; столы расставлены тут не в строгом и чинном геометрическом порядке, а громоздятся будто пни сваленных деревьев. Здесь можно найти и нелепо-укромные уголки — вроде того, в который забился товарищ Бубликов (П. Щербаков), начальник отдела общественного питания: он окружен великолепной канцелярской растительностью и вроде находится в затишье, но прямо перед ним — лестница, по которой вверх и вниз дефилируют стройные женские ножки, отрывая товарища Бубликова от жгучих статистических проблем. Начальство — директорша Людмила Прокофьевна и ее заместитель располагаются на антресолях этого зала, причем, из кабинета директорши есть прямой выход на крышу, где Людмила Прокофьевна разводит дополнительные к уже имеющимся пальмы и сикоморы, аккуратно поливая их по утрам. В общем Статистическое учреждение из фильма меньше всего напоминает современный, строго функциональный оффис; в учреждении этом жив дух клуба, гостиничного холла или зала ожидания с его неразберихой и нагромождением вещей.

Впечатление, что перед нами — клуб или санаторный холл, усиливается тем, как представлена деятельность учреждения. Тут человек — если б даже захотел — никак не может почувствовать свое одиночество. В зале-поляне он постоянно оказывается под перекрестным обстрелом любопытных взглядов. Влюбленность одной из сотрудниц — Ольги Петровны Рыжовой (С. Немоляева) в нового заместителя директора яростно переживается всеми. Олицетворением этого всеобщего пристального внимания является профсоюзная активистка Шура (Л. Иванова). Она суетится, шумит, всех дергает и постоянно собирает по пятьдесят копеек — то по случаю прибавления семейства у Маши Селезневой, то на похороны неумершего Бубликова, то на подарок сослуживцу-юбиляру. Шурино мельтешение имеет тот главный смысл, что каждое событие частной жизни как бы отнимается у своего «владельца», становится достоянием коллектива. Коллектив — через свои пятьдесят копеек — принимает непосредственное участие и в рождении ребенка, и в чьем-то пятидесятилетии, и даже в смерти. Ничто, ни одно интимное происшествие не может избегнуть его вмешательства — прямого и, что греха таить, назойливого. Статистическое учреждение так и представлено у Рязанова — не в своей учетно-планирующей деятельности, а именно в этом жгучем любопытстве ко всевозможным личным событиям. И получается, что функционирует оно не ради выполнения какой-то существенно важной, профессиональной задачи, а является единым — стоголовым, двухсотглазым — организмом, предназначенным для коллективного переживания интимных перипетий.

Тогда тем более непонятно, почему ж в атмосфере взаимного любопытства столь долго не сумели познать друг друга Людмила Прокофьевна Калугина и Анатолий Ефремович Новосельцев? Ответ здесь прост и благодаря этой простоте парадоксален: именно из-за атмосферы всеобщего любопытства.

«Служебный роман» — в духе отмеченной выше режиссерской страсти — начинается серией знакомств: нам, зрителям, представляют действующих лиц. Церемония длится почти пол-

части, а может, и больше. Странным образом церемониймейстером и комментатором оказывается главный персонаж — Новосельцев. Из-за кадра он рассказывает о себе, идущем в этот момент на работу, о директорше Калугиной, уже пришедшей в учреждение, о своей близкой приятельнице Рыжовой, о секретарше Верочке и об активистке Шурочке.

Давайте подумаем, в какой житейской ситуации возможно это комментирование — когда о событиях, изображенных на экране, рассказывает сам их непосредственный участник? Подобное происходит, если приглашенной компании показывают любительский фильм, снятый во время отпуска или экскурсии. Хозяин дома, он же — оператор-съемщик и механик-демонстратор, говорит гостям о тех, кто сейчас виден на экране, повествует, как тогда все было. Он оказывается связующим звеном между «тогда» и «теперь», как бы существует в двух мирах — экранном и настоящем. Новосельцев и оказывается таким человеком из двух сфер. Как будто вместе с нами, зрителями, он смотрит то, что для него уже состоялось, произошло. Рязанов в этом толковании роли Новосельцева строго последователен — даже зрителей он превращает в гостей-приятелей, своих собственных и своего героя. Так между фильмом и зрителем устанавливается атмосфера особой доверительности, даже интимности общения, какая бывает только между близкими людьми.

Как же Новосельцев, «наш человек в экранном мире», аттестует своих сослуживцев? О Калугиной он говорит: «Она знает дело, которым руководит... Людмила Прокофьевна приходит на службу раньше всех, а уходит позже всех, из чего понятно, что она, увы, не замужем. Мы называем ее «наша мымра», конечно, за глаза». Секретарша Верочка (Л. Ахеджакова) получает следующую характеристику. Она, «как все женщины любопытна, и, как все секретарши — женственна». О том, что за люди Калугина и Верочка в глубине своих душ, здесь ничего не сказано. Отмечено только то, что видно извне, что открывается любопытному глазу стороннего наблюдателя, сидящего за несколько столов от предмета изучения. С такого пункта обсервации подмечаются привычки («...приходит раньше всех, уходит позже всех...»), постепенно становятся ясными характерологические черты («...любопытна...») и биографические данные («..не замужем»). Когда такие черточки-привычки суммируются, объект наблюдения перестает быть единственным в своем роде, он оказывается «обобщенным», помещается в некий разряд, класс, группу. О Верочке сказано, что она такая, как все женщины, и такая, как все секретарши. Она классифицирована, поставлена на определенную полочку: относится к классу женщин, подклассу секретарш. В жизни так часто и бывает: мы с интересом наблюдаем за окружающими, но видим лишь внешнее — поступки, навыки, склонности. Из этого внешнего мы складываем понятие о человеке — стараемся объединить все замеченное в лаконичный ярлык, кличку — такую, как словечко «мымра», прилипшее к героине «Служебного романа». И потом этот ярлык, сложившееся мнение заслонит, перекроет человека — он уже не будет восприниматься как живая, изменяющаяся, чувствующая личность. Его станут видеть через призму представлений о нем. Свою кличку, свое определение человек будет носить, как маску, как панцирь, под которым ничего не различишь и под которым — по всеобщему молчаливому убеждению — вообще ничего не имеется: ведь человек уже досконально изучен, проявил себя до конца. Он перестал быть особым, неповторимым индивидом, он теперь исключительно «человек для других», для сослуживцев. И многие внутренне соглашаются с этим скрывающим их панцирем, стараются к нему подладиться, приспособиться, вести себя в соответствии со сложившимся о них мнением.

Сразу же за церемонией знакомств, когда нам представили персонажей, в картине идет сцена, которая фабульно кажется излишней — она ведь не движет действие вперед: «статистические красавицы» по приходе на работу совершают свой утренний туалет. Основные участники действия (кроме Рыжовой) в этом истовом наведении красоты не участвуют — сняты малозначительные персонажи, большинство из них потом на экране вообще не появляются.

«Служебный роман». Калугина — А. Фрейндлих

Поэтому сцена производит впечатление документальной вставки, которая зафиксирована «скрытой камерой». Сцена длинна и обстоятельна: кто-то подводит брови или ресницы, кто-то уверенными, тренированными движениями наносит крем, кто-то красит губы, кто-то массирует кожу щек и шеи, кто-то душится. Посетителей в Статистическом учреждении не бывает — по крайней мере они не показаны. Значит прихорашиваются красавицы для себя — друг для друга, для коллектива. Каждая из них не просто имеет свое лицо, она должна обладать «лицом для других» — для постороннего пристального взгляда, который тебя давно изучил, который отметит все изменившееся — и новый седой волос и только что появившуюся морщинку. Ради этого пристального взгляда все должно оставаться по-старому: удаляться седые волосы, разглаживаться морщинки. Когда-то Альбер Камю сказал, что человек в определенном возрасте ответствен за свое лицо. Здесь у «статистических красавиц» такая ответственность как будто возложена на них коллективом их сослуживцев. Идея «лица для других» как бы определяет существование сотрудников Статистического учреждения.

В то же время создатели картины настаивают: человек не должен быть ограничен, скован

маской — внешней, созданной при помощи косметики и других средств, человек не должен быть скован этим «лицом для других». Нужно стремиться к тому, чтоб заглянуть за маску. Такому — действительно заинтересованному — взгляду откроются неисчерпаемые богатства каждой, любой, отдельной человеческой души. Именно тогда произойдет подлинное знакомство с человеком. Утверждению такого рода знакомств и посвящен «Служебный роман».

Возможность их и осуществимость заявлена уже в начале фильма, в церемонии представления действующих лиц. Комментатор Новосельцев говорит о Рыжовой: «Оля — мой самый верный друг. Мы подружились давно, еще в институте. Больше всего я люблю в ней то, что она оптимистка. Что бы ни стряслось, а земной шар, как известно, вертят именно оптимисты». Характеристика эта разительно отличается от тех, что получили, скажем, Калугина и Верочка. Здесь перечисляются высшие приметы, нам не предлагают «лицо для других», напротив — дается самое существенное, самое притягательное внутреннее свойство личности («оптимистка»). Благодаря пониманию сокровенных черт, благодаря познанию «человека внутреннего», индивид не просто классифицируется, ставится на определенную полочку. Здесь происходит нечто новое, человек оценивается в соответствии со своими достоинствами. Земной шар вертят оптимисты, и Ольга Петровна Рыжова — скромная сотрудница Статистического учреждения, корпящая над бумагами, вечно таскающая тяжелые хозяйственные сумки, торопящаяся на работу в переполненной электричке, — тем, что распознана в лучших своих качествах, как бы вырывается из простой будничности и включается в число людей, едва ли не великих, решающих судьбы мира, людей, что вертят земной шар.

Конфликт двух взглядов — способности видеть «лицо для других» и «человека внутреннего» — явствен в одной из сцен. Новый заместитель директора Юрий Григорьевич Самохвалов (О. Басилашвили), институтский однокашник Новосельцева и Рыжовой, устраивает у себя дома вечеринку по поводу вступления в должность. У Рыжовой и Самохвалова был когда-то в юности студенческий роман. Вместе они сбегали с лекций, ходили в кафе есть мороженое, ездили целоваться в кунцевский парк. Воспоминания об этом романе теперь, через восемнадцать лет, проснулись в душе Ольги Петровны. На вечеринке она танцует с Самохваловым и все говорит о том давнем студенческом времени. Но переживания Ольги Петровны, душевные ее движения не интересуют Самохвалова. Как бы между делом, вскользь Самохвалов спрашивает: «Бубликов, что он за человек?» И Рыжова так же вскользь отвечает: «Карьерист». Потом снова: «А Боровских?» — «Мировой мужик». Перед бывшим своим возлюбленным Рыжова раскрывает себя, хочет, чтоб заметили внутреннюю ее жизнь, но Самохвалову важны только «лица для других», маски, твердые незыблемые определения — карьерист, мировой мужик и т. д. Надо сказать, что в образе Самохвалова идея «лица для других» реализована более остро. Здесь пастельные краски лирической комедии как-то незаметно переходят в острый сатирический рисунок. Перед нами уже определенная типология — тот случай, когда «лица для других» формируются сознательно и последовательно, определяя весь жизненный путь его обладателя, его судьбу.

Проблему «лицо для других» — «человек внутренний» и следует, по нашему убеждению, считать смысловым центром картины Рязанова и Брагинского. Что ни говори, а лента действительно является страстной речью об ограниченности, недостаточности «лица для других» и о насущной, кровной необходимости видеть в каждом окружающем «человека внутреннего». Создатели фильма упорно стремятся показать, что проблема эта не может считаться явлением локальным, присущим лишь одному мифическому учреждению. Для них проблема оказывается гораздо более широкой и распространенной. Не зря в своей статистической конторе они стирают признаки профессиональные, узковедомственные, превращая ее в подобие санаторного холла или зала ожидания. Тем самым авторы как бы доказывают, что происходящее здесь не принадлежит одному только статистическому ведомству, а любо-

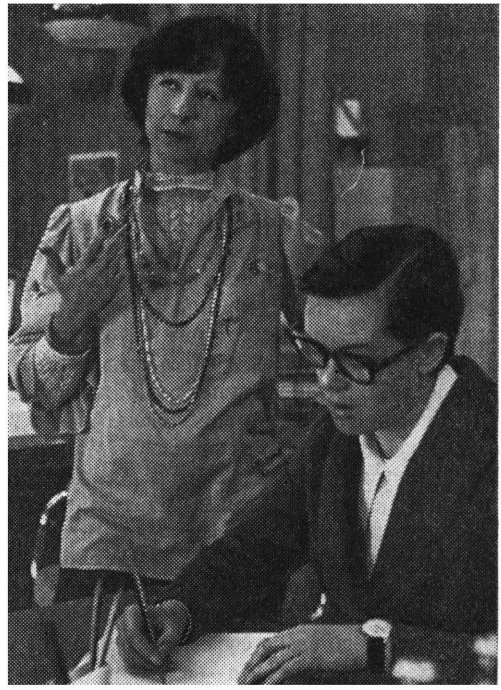
му собранию людей, имеющему постоянный характер.

В картине много документальных вставок. Здесь сняты улицы Москвы, скверы, площади, дается панорама города — крыши высотных домов и на первом плане золотые купола церкви; запечатлен только что выпавший снег и мальчики с девочками, играющие в снежки. Один раз после видовых городских кадров идет сцена, подобная той, что открывала фильм, когда мы знакомились с действующими лицами — сотрудники Статистического учреждения сходятся на работу. На «сцене», где разворачивается придуманная Брагинским и Рязановым история, сослуживцы появляются из глубин подлинной, настоящей жизни. Приход сотрудников как бы связывает эти два мира — настоящий и вымышленный. Мифическое заведение соприкасается с жизнью всамделишной. Трудно сказать, каковы были режиссерские расчеты и соображения относительно этих вставок, но объективно они работают на то, чтобы укоренить фабулу в подлинной действительности и включить реальность в центральную проблему фильма.

Основная сюжетная линия здесь — история сближения директорши Калугиной и старшего статистика Новосельцева — это ничто иное как долгий и трудный процесс познания ими друг в друге «человека внутреннего». В качестве героев Калугина и Новосельцев избраны неспроста, именно потому, что резко отличаются от обычных, статистически усредненных носителей «лица для других».

Калугина почти всегда появляется на службе одетая в заунывный коричневенький костюм джерси — это цвет немаркий, экономичный. Про такие одеяния обычно говорят, что они строги. У Людмилы Прокофьевны это даже не строгость, а чувство гораздо более масштабное. Какую-то яростную неприязнь, почти ненависть к материально-тряпичной стороне жизни излучает ее дежурное облачение.

У Калугиной — жидкие волосики, к которым, видимо, никогда не прикасалась рука чародея-парикмахера. Волосики куцыми прядками спадают на лоб, от чего тот кажется еще ниже и выпуклей. Глаза у нее холодны, движения —



«Служебный роман». Верочка — Л. Ахеджакова, Калугина — А. Фрейндлих

какие-то начальственно-мужские. Людмила Прокофьевна полностью пренебрегла любопытными взглядами сослуживцев, решительно отказалась от «лица для других». Положенная для этого «лица» приятность в наружности и обхождении есть для Людмилы Прокофьевны качество абсолютно ненужное. Она строит свое существование, сообразуясь не с любопытством окружающих, а с чем-то великим и безличным: она живет ради служения Статистике, Делу. Поэтому Людмила Прокофьевна отвергла мир приятной видимости, она вся — в эмпиреях служебного рвения. Людмила Прокофьевна есть чистый такого рвения монумент и монолит. Этим она и отличается от других. Все остальные имеют легкие, подправляемые косметикой лики; Людмила же Прокофьевна заключена в тяжелую броню, в опалубку из коричневого трикотажа. Алиса Фрейндлих с

редкостной отвагой играет эту программную неприятность, эту затверделую непривлекательность.

Анатолий Ефремович Новосельцев — человек совершенно иной категории. Он — полная противоположность Калугиной. Если та ясна, четка, сверхопределенна, то Новосельцеву, наоборот, не хватает определенности. В общении с другими он никак не может найти нужный тон, попасть в струю, иметь постоянное, навсегда заданное «лицо для других». От этой неопределенности, неуверенности он вечно высказывается невпопад, говорит не то, что от него надеются услышать. Новосельцев постоянно употребляет штампованные выражения — то, что называется «крылатыми фразами». Куря шикарную зарубежную сигарету «Мальборо», которой угостил его Самохвалов, Анатолий Ефремович кашляет и потом объясняет: «Дым отечества нам сладок и приятен». Или, явившись к начальнице и ожидая разноса, на предложение садиться он отвечает: «Лучше умереть стоя». Слова из Грибоедова относительно дыма чрезвычайно слабо связаны с тем, о чем хочет сказать Новосельцев — о предпочтительности для него сигарет отечественных. Он привык смущаться и путаться, поэтому не решается сформулировать мысль собственными словами и хватается за готовую фразу, как за спасательный круг. Он не то, чтобы опасается,— он прячется за эти круги, за эти известные, но не всегда годящиеся формы. О том же свидетельствует и внешний вид Новосельцева — у него очки, он отпустил усы. За внешними атрибутами, видимыми каждому, он прячется как за готовыми фразами.

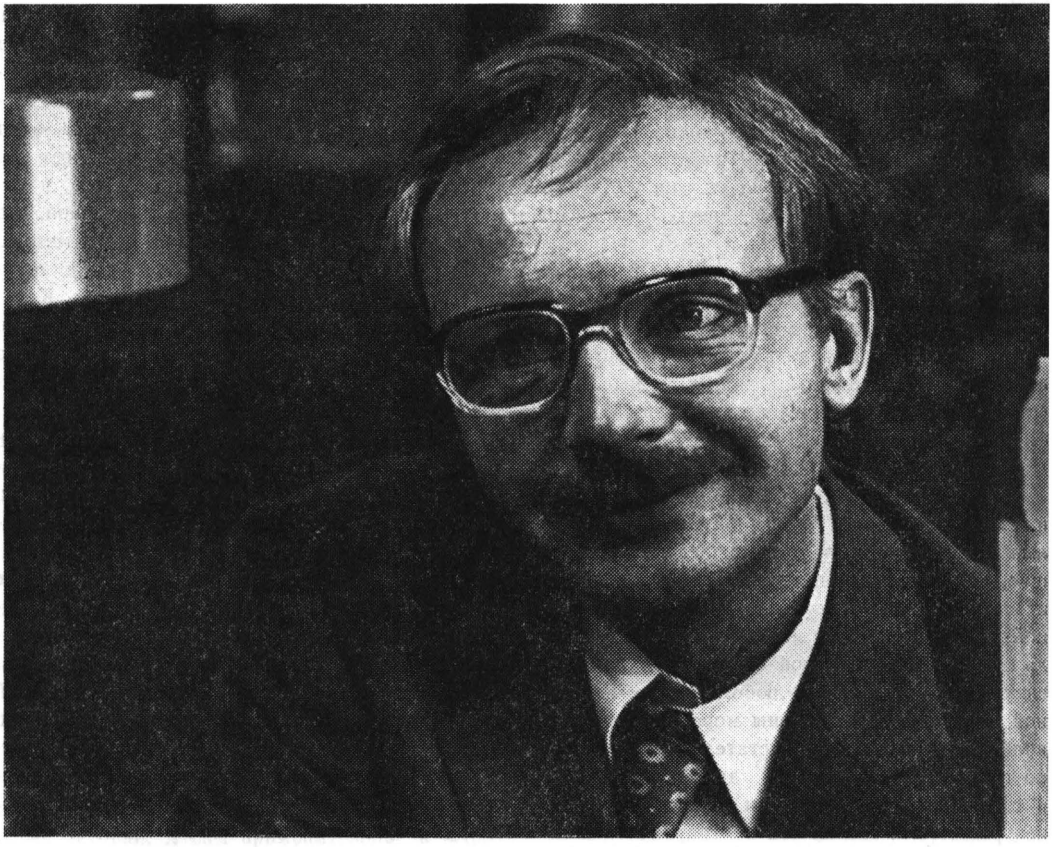
Новосельцева играет Андрей Мягков, уже вторую картину снимающийся у Рязанова. Здесь, в этой роли явственно ощутимо, как актер старается, как «изображает» несоответствующего ему по возрасту и, видимо, по темпераменту персонажа. Странным образом, это стремление изображать, представлять работает на смысловую завершенность действующего лица. Это стремление как будто принадлежит не актеру, а именно герою. Новосельцев — постоянно неуверенный, не умеющий попасть в тон собеседнику, найти нужное для данного разговора лицо, как будто вынужден на ходу импровизировать, изображать, представлять.

С другой стороны, из-за того, что он вовремя не может найти нужную маску, Новосельцев, чаще других в фильме, действует «от себя», а не от заученной личины. Поступая так, он и у других вызывает ответные — искренние, подлинные — реакции. Поэтому именно Анатолий Ефремович оказывается наиболее пригодным для того, чтоб разрушить твердокаменную сухость директорши.

На вечеринке у Самохвалова, отчаявшись в попытках по-человечески поговорить с Калугиной, постоянно натыкаясь на ее холодное: «Нет, товарищ Новосельцев», «Я вас не задерживаю, товарищ Новосельцев», Анатолий Ефремович начинает закипать, принимается издевательски паясничать и, наконец, тихий и смущающийся докатывается до открытого бунта. Разъяренный статистик кричит Калугиной: «Вы сухая! Вы черствая! В вас нет ничего человеческого! В вас нет сердца!»

Придя потом к Людмиле Прокофьевне извиняться, Новосельцев снова не умеет придать разговору нужное направление, опять приводит директоршу в расстройство чувств. Калугина начинает плакать — впервые за картину реагирует на внешнее раздражение по-человечески. Она решается рассказать Новосельцеву о своей жизни, жалуется на одиночество, на свои нудные, бесконечные вечера — поэтому-то она так долго и задерживается на работе. Перед нами и перед изумленным Новосельцевым Людмила Прокофьевна вдруг предстает не монолитом служебного рвения, а обычной, страдающей от одиночества женщиной, «человеком внутренним». Раскрытие себя, размаскировка становится началом подлинного знакомства и началом романа. Анатолий Ефремович выходит из кабинета Калугиной просветленный — он увидел искренность там, где не ожидал ее увидеть.

Теперь по всей справедливости должна наступить очередь Новосельцева — ему положено сделать следующий шаг: раскрыться, дать другому увидеть в себе «человека внутреннего». Но Анатолий Ефремович не решается, юлит, увиливает. Принесет, например, тайком в кабинет



«Служебный роман». Новосельцев — А. Мягков

директорши цветы и тут же отказывается от своего поступка. А когда Калугина уже готова ему поверить, неожиданно признается, что цветы действительно принес он. Во время первого объяснения по поводу цветов Людмила Прокофьевна в запале кричит Новосельцеву: «Не верю!» Фраза эта для многих ассоциируется со Станиславским. Знаменитый режиссер — об этом столько раз писалось — обычно говорил ее актерам, которые не жили в роли, но стремились представлять. Калугина своим возгласом как будто превращает Анатолия Ефремовича в такого комедианта — он не является для нее человеком искренним и благородным, он только играет. Мотив неверия и потом постоянно присутствует в разговорах Калугиной с Новосельцевым. Директорша поверила Новосельцеву только тогда, когда на ее глазах он совершил действительно искренний и безрассудный поступок — вступившись за Рыжову, дал пощечину Самохвалову, ибо тот подло повел себя по отношению к влюбленной в него женщине.

Почти сразу же за этой сценой следует другая, пожалуй, самая замечательная в картине: когда Людмила Прокофьевна, поверив Новосельцеву, преображается, предстает перед изумленным статистиком и восхищенным зрителем бесконечно прекрасной, она становится как бы олицетворением женственности. Момент этот

долго и старательно оттягивается режиссером. Перед домом Калугиной, на какой-то приступочке, зябко поеживаясь и нелепо перекладывая из рук в руки коробку конфет, ждет назначенного часа свидания Новосельцев. А в самой квартире расставляет блюда на столе Калугина. Ничто в ней не предвещает еще тот будущий облик, в котором через несколько минут мы ее увидим. И вот в условленный час раздается звонок. Калугина одной рукой открывает дверь и тут же запирается в ванной, чтобы переодеться. Приглашение снимать пальто, пройти в комнату, чувствовать себя как дома слышится оттуда. Несколько долгих томительных минут ожидания мы переживаем вместе с гостем, робко слоняющимся по комнате. Появление Калугиной — это шок для нас, это потрясение! Вместо куцых волосков — великолепная, пышная прическа, у Калугиной теперь не тусклые «гляделки», а умело подведенные, сияющие, горящие радостью глаза; на ней не коричневенький костюмчик-униформа, а поразительной красоты и вкуса вечернее платье. В стандартной малогабаритной квартире, каких десятки и сотни тысяч в любом городе, из ванной, как Афродита из пены морской, вдруг появляется Женщина — блистательная, бесконечно прекрасная, чарующая, даже дурманящая, в своей радостной легкости и торжествующей неотразимости. Потом эта неотразимость покорит сотрудников, когда Калугина впервые показывается в новом облике на службе. Сияющая, воздушная, дарящая всем ослепительные улыбки, идет она по залу-поляне, а вокруг нее стоит изумленный и восторженный гул, так что все «статистические красавицы» — одна за другой — меркнут перед нею, остолбенев, забыв о ежедневном, ритуальном прихорашивании.

Поразительно, как все эти сцены проведены актрисой. Алиса Фрейндлих не играет иную, преображаемую Калугину, а физически ею оказывается. Нельзя сказать, что актрису меняет грим, платье или новый парик. Ее черты становятся иными, пластика становится другой — мягкой, округлой, вместо прежней — угловато-мужской и начальственной. Метаморфоза осуществляется отнюдь не внешними средствами, она как будто оказывается прямым и естественным результатом той радости, что зажглась в женщине. Бьющий потоками внутренний свет как будто прорисовывает в унылом, окаменевшем монументе живого, подлинного и бесконечно прекрасного человека. Фрейндлих умеет этим внутренним светом управлять, умеет его дозировать. Вот интриган Самохвалов в отместку за пощечину нашептал Калугиной, что Анатолий Ефремович был неискренен, что влюбленность свою он изображал ради получения места начальника отдела. Радость Калугиной гаснет, меркнет внутренний свет, и лицо женщины разительно меняется — глаза снова становятся холодными, у губ появляется жесткая начальственная складка и даже волосы теряют свою пышность, незаметно превращаясь в куцые прядки. Может быть, подобные трансформации суть результат актерской техники, но здесь, в «Служебном романе» они производят чрезвычайно сильное впечатление.

Прекрасные черты героини — это внешнее выражение того, что в ней открыт человек подлинный, истинный, искренний. Внутренняя красота переплавилась во внешнюю красоту. Возвышенное открылось тому, кто за окаменевшей «личиной для других» страстно захотел это увидеть, кто захотел познать «человека внутреннего» в его сокровенных качествах. Возвышенно-прекрасное открылось своему Пигмалиону.

Древние авторы уверяют, что Пигмалион любил отнюдь не статую, а богиню Афродиту. Тронутая страстью скульптора, богиня вошла в созданную им статую — абсолютная красота оживила холодный камень.

Пигмалион из Статистического учреждения не был столь страстен. Он вроде бы и не предполагал увидеть прекрасное в сухом и черством монолите. Он даже страшился такой возможности и шарахался от нее. И все же даже неоформившееся, неопределенное намерение оказалось достаточным для того, чтобы за грубой «опалубкой» проступили живые, подлинные человеческие черты. Авторы картины как будто хотят убедить нас в легкости, выполнимости подобных метаморфоз — стоит нам лишь чуть-чуть захотеть, и они совершатся. Остановка только за нами.

«Служебный роман». Самохвалов — О. Басилашвили, Рыжова — С. Немоляева

Мои коллеги-критики любят писать о том, что в картинах Рязанова за сюжетными перипетиями чувствуются старые, ставшие мифическими истории. Я сам применительно к «Иронии судьбы» писал о поэтике палимпсеста — такого сочинения, где под новыми, только что нанесенными словами проступают старые, величественные письмена. Воздействие такой поэтики можно заметить и в «Служебном романе», поскольку тут за фабульными перипетиями угадывается, как далекое видение, миф об ожившей статуе. Но легкость обнаружения аналогий и настораживает против них. Может быть, мы, критики, меньше должны радоваться тому, что так просто их находим, а больше удивляться тому, что художник чувствует отзвуки великих, окруженных пиететом сюжетов в нашей будничной действительности. Он как бы доказывает, что истории эти неминуемо проявятся в нашей жизни, неизбежно еще осуществят себя.

Отметим еще вот какую вещь: в «Служебном романе» отразилась не только древняя фабула, здесь отразилась и предыдущая картина режиссера. В обоих фильмах не только общий смысл и ход повествования, но даже отдельные формальные находки повторяются. Правда, в новой картине рассказанная история продумана обстоятельнее, полнее; она потеряла свой анекдотический характер, крепче укоренена в действительность. Но, с другой стороны, из нее выветрилась новизна, свежесть и прелесть только что свершившегося открытия неизведанной прежде стороны жизни. А в современных условиях новизна есть синоним информативности. Плюс к тому — порой кажется, что картина топчется на месте, слишком медленно влечется к финалу. Каждая новая — чрезвычайно обстоятельная, представленная в мельчайших подробностях — сцена, несмотря

на свою многословность, не столь уж решительно развивает предыдущую. Что тоже не прибавляет подобным сценам информативности.

Однако что тут толковать об информативности. Она важна в деловых бумагах или произведениях научно-популярных. А «Служебный роман» ни тем ни другим не является. И то, что картина стремится представить простое, обыденное и программно отказывается от исключительности, невероятности, то есть от информативности, столь заметной в «Иронии судьбы», свидетельствует о привлекательной черте художника — постоянстве в попытках все глубже и точнее видеть нашу действительность.

Л. Донец

Начать сначала

«ВЫ МНЕ ПИСАЛИ...»
Сценарий А. Гребнева. Постановка А. Манасаровой. Оператор Г. Абрамян. Художник Н. Мешкова. Композитор Н. Сидельников. Звукооператор Б. Зуев. «Мосфильм», 1977.

В первых кадрах фильма «Вы мне писали...» молодой человек приятной ненавязчивой наружности объясняет зрителям с телевизионного экрана, что есть красота. Его привлекательность особого свойства — это обаяние «качественного образца», оптимального варианта. Молодой человек в меру сдержан, в меру элегантен, с манерами, неглуп, деловит, уверен. Хорошо срепетированным голосом мягко и ненавязчиво декламирует хорошие стихи.

Это герой фильма Юрий Звягин (Андрей Мягков), по образованию философ, по профессии — телекомментатор. Он ведет цикл передач на нравственные темы — и небезуспешно.

В последних кадрах тот же Юрий Звягин в той же телевизионной студии. Он берет привычный разбег и пробует начать в привычно стройном ритме. И не может. Пропала стройность ритма, основанная на легкости вживания в общепринятые суждения. Ритм стал сбивчивым, нервным, и, едва начав фразу, Звягин осекся, замолчал. И сказал режиссеру: «Простите, Василий Павлович, я не готов. Можно еще подумать?»

«Что?» — спросил режиссер, словно услышал такую дремучую блажь, которую нельзя даже вообразить, не то что выговорить.

«Можно подумать?» — повторяет Звягин. «Хорошо, подумайте», — раздраженно говорит режиссер. Что звучит примерно так: «Проснулся, дорогой товарищ. Думать он будет! В то время, когда давно уже пора дело делать».

Ну что же, может быть, в данном случае он не так уж неправ.

А Звягин присаживается в студии как-то неуютно, боком. Сидит встрепанный, вздернутый и долго курит. И здесь мы с ним расстаемся. Это последний кадр.

Итак, сюжет фильма «Вы мне писали...» — это история о том, как человек задумался. История с открытым финалом. Ее конец — как бы предположение, предпосылка к началу новой жизни героя. Жизни на новом уровне души. Когда уже одной бойкости и даже профессионально отточенного интеллекта станет не хватать для составления и прочтения текста о красоте и нравственности. Когда необходима весомость т о б о й пережитого.

Фильм прямо и непосредственно обращен к самочувствию души человеческой. Как живется человеку внутри себя? Как оценивает он свою жизнь? Счастлив ли он? Несчастлив? Скучно ему? Радостно? Каковы его требования к жизни? Как хотел бы он ее прожить? Как он соизмеряет действительность со своими идеалами? Как оценивает свои поражения, успехи, ошибки, возможности? Что значит — «начать жизнь сначала», и возможно ли это для человека? Возможно ли признать, что твоя предыдущая жизнь была черновиком, неудачным вариантом и может ли последующая часть жизни стать действительно другой? Посыл фильма, обращенного к заветному в человеке — к внутреннему, душевному самочувствию, предельно обнажен. Он реализован в сюжете, который в конечном счете представляет собой не что иное, как социологические исследования. Режиссура А. Манасаровой, чуткая к нравствен-

ной проблематике сценария, особо внимательна к характерам, особо точна в актерском выборе героев, чьи судьбы, очерченные то мимолетно, то подробно, анализируются с точки зрения этого главного посыла.

●

Юрий Звягин получает много разных писем от телезрителей. Но письмо от некой Нины Журавлевой из города Н. обратило на себя внимание своей неуместной исповедальностью.

«Здравствуйте, меня зовут Нина Журавлева. Вот я слушаю вас, вы так хорошо говорите... У меня есть все, что нужно человеку для радости. У меня есть все, а я не знаю, куда себя деть... А вам не страшно при мысли, что ничего нового и неизвестного уже не будет в вашей жизни, как будто ее кто-то для вас заранее определил?.. И хочется вдруг исчезнуть и появиться снова где-нибудь в другом городе, и все начать сначала... У меня нет уверенности, что я правильно живу. Я иногда хожу на вокзал и смотрю, как отходят поезда... помогите мне. Вы один можете мне помочь. Что мне делать, научите. Вы простите, что я навязываюсь со своими излияниями, но я вас слушала, и мне кажется, что вы человек, который умеет понять другого»...

«Ей пятьдесят лет», «Ей восемнадцать и там какая-то личная драма», «Да какая драма, никакой драмы», «Почему ты так уверена?» «Да потому, что об этом не трубят на весь мир» — комментируют письмо редакционные девушки. С улыбкой недоумения воспринимает письмо и Юрий Звягин. Он чувствует себя так, словно прочел чужое письмо, не ему адресованное. Он ведь читал лекции, ну, в крайнем случае, был собеседником, а его приняли за близкого человека. Он не рассчитывал на обратную связь такого свойства.

Да, конечно, конечно, в письме незнакомки есть что-то неловкое, есть неуместное. Но чувствуется в нем и поиск родственной души, мучительная потребность высказаться. Поэтому-то корреспондентка и перешагивает через неловкость и неуместность, а может быть, и вовсе не понимает, не осознает их.

К тому же не забудем, что название фильма «Вы мне писали...» — преобразованное начало письма пушкинской Татьяны к Онегину «Я вам пишу», в котором, помимо объяснения в любви, есть и такие, может быть, самые главные строки: «вообрази, я здесь одна, никто меня не понимает, рассудок мой изнемогает и молча гибнуть я должна»...

Простим же Нине Журавлевой ее доверительное письмо телекомментатору. В нем есть свое — совсем в духе времени — оправдание. Ведь телевидение, обращаясь ко всем и к каждому, создает иллюзию личного общения, душевной близости, разговора с экрана именно с тобой. Выбор в герои телекомментатора в этом смысле имеет в фильме принципиальное значение.

Та Нина, которая написала письмо, в фильме так и не появляется. Письмо ее остается сценарной провокацией, символом, обобщением, моделью вечной проблемы, заключенной в современную оболочку фильма-анкеты.

●

На телестудии было принято решение организовать передачу о Нине Журавлевой. И Звягин отправился в командировку в город Н. на поиски Нины, не указавшей своего точного адреса. Прибыв в город Н., Звягин получил в справочном бюро пять адресов. В городе проживали пять Нин Журавлевых. Пять судеб, пять вариантов счастья и несчастья, выхваченные из жизни и объединенные по случайному внешнему признаку — сходству имен и фамилий. Они-то и должны стать материалом для предполагаемой передачи тележурналиста Звягина. Они же стали материалом для фильма режиссера А. Манасаровой.

Проблемы Нины Журавлевой из письма прикладываются как трафарет ко всем ее тезкам и однофамильцам. Таким образом в фильм входит социология души: сюжет становится темой, тема — проблематикой. Ее адрес поистине универсален, ибо банальнейший вопрос анкеты «счастливы ли вы?» адресован не только к искомой Нине Журавлевой, он обращен ко всем. По сути дела, каждый зритель становится гипотетическим героем Звягина.

Итак, он отправляется на поиски...

Первая Нина Журавлева — самая неожиданная. У деревянного, усохшего от времени одноэтажного домика, на веревочных качелях сидит девочка лет девяти с кошкой на руках. С крепкими гладкими щеками, с полным ртом белоснежных зубов, с толстыми косичками.

Да, эта Нина такого письма не написала бы — ясно. И все же Звягин спрашивает ее шутя: «Скажи, пожалуйста, тебе не скучно жить?» Она принимает этот вопрос как игру: «Не-а!» — сияя зубами, отвечает Нина. Да уж какая тут скука.

Тут — одна радость. Допроблемная пора детства. Вечный праздник со случающимися незначительными огорчениями.

Следующая Нина Журавлева оказывается ученицей ткачихи. На фабрике работает недавно, живет в общежитии с обычным общежитейским уютом-неуютом, где «фотокарточки висят, дремлют ленты на гитарах и будильники стучат».

К тому же она оказывается хорошенькой молоденькой девушкой, и Звягину прямо-таки очень хочется, чтобы она оказалась его корреспонденткой. Но если бы это желание не застилало его мысленный взор, он сразу бы догадался, что эта Нина Журавлева, может быть, еще меньше способна написать письмо телекомментатору, чем ее тезка девяти лет.

Точно выбранная на эту роль актриса И. Кораблева подчеркивает в своей героине несоответствие ее нынешних обстоятельств с подлинной ее жизнью.

И по тому, как сдержанно и без интереса эта девушка держится с довольно-таки блестящим молодым человеком из столицы, как скупо, нехотя, со скрытым неудовольствием отвечает она на его вопросы, как проскальзывает в ней насмешливость и ироничность, сразу очевидно, что у этой девушки очень самостоятельный, очень «нутряной», очень свой мир. Своя жизнь, которая ей настолько важна и интересна, так что даже простого любопытства к новому человеческому лицу из другого и, возможно, не менее интересного мира в ней нет и быть не может.

Когда же Звягин, настаивая на своем, все-таки расспрашивает Нину о ее жизни, он узнает, что она приехала в этот город из Ленинграда. Но когда он старается допытаться почему, Нина кладет предел его попыткам: «Ну были, наверное, причины, они не представляют для вас интереса». — «Почему вы так думаете?» — «А почему мои личные причины должны представлять для кого-то интерес?»

Нина говорит с достоинством сознающей себя индивидуальности и с тайной болью, как человек, который уже встречался с желанием зачеркнуть в ней ее представление о жизни.

В дальнейшем оказывается, что Нина приехала в этот город за своим любимым Славой, который не поступил в институт, был призван в армию и здесь служит. Приехала, только-только закончив десять классов, не взяв даже чемодана. Ей семнадцать с половиной лет. Она из хорошей, благополучной, налаженной интеллигентной семьи. Родители ее Славу любят и ничего в принципе против него не имеют. Они только полагали, что пока Слава служит, Нина должна жить дома, учиться или работать. Это действительно разумнее, по-житейски спокойнее и правильнее, чем мчаться за возлюбленным на край света.

Но привычный в таких случаях вариант, стандарт, Нина решительно не приняла. Для человека ведь существуют не только каноны. Ему необходим свой опыт и свой выбор. Кто сказал, что «все, что нужно человеку для счастья», — это и есть счастье? Нина Журавлева, приводящая в письме этот аргумент, возможно, потому и несчастлива, что построила свою жизнь на уровне стандартов, на уровне общепричтых представлений, не прислушиваясь к тому, чего прежде ее душа просила. А Нина Журавлева, ткачиха, имеет о жизни свои понятия. Больше того, она совершает поступки. Она *действует* в жизни в соответствии со своими нравственными душевными критериями, а не просто тоскует о них.

Это — характер. Характер, в котором есть истинная человеческая независимость и свобода, потому что есть воля поступать так, как душа желает и считает правильным, переступая через каноны, создавая свою модель поведения, свою жизнь.

Нина считает, что раз уж так случилось, что

«Вы мне писали...». Звягин — А. Мягков

ее любимый должен два года служить в городе Н., то нет ей больше нигде места, кроме как около своего Славы. Не в родительском доме на всем готовом маминой дочкой ей жить, а взрослой женщиной, выбравшей собственную судьбу и разделяющей судьбу с любимым человеком.

Это, безусловно, счастливая Нина. И не только тем, что она рядом с любимым человеком, а вот этой волей поступать в согласии со своей душой, отсутствием робости перед схемами жизни, зависимости от стандартов. Но, может быть, она еще просто слишком молода и все ей еще слишком ясно? И сделанный ею жизненный выбор еще не является ей в сложностях и противоречиях совсем взрослой жизни? Может быть, может быть... Но не всякий ведь и начинает жизнь с такой решительностью в семнадцать лет. А осмысленное начало — не залог ли будущей жизни?

С появлением Нины Журавлевой, ткачихи, становится еще более очевидной, ширится главная тема фильма, особенно дорогая для режиссера, — тема индивидуальности и модели, личности и стандарта. Тема человеческого счастья как результата собственных духовных усилий. Серьезный и больной вопрос Нины: «А почему мои личные дела должны кого-то интересовать?» — имеет глубокий этический смысл.

Мы все счастливы настолько, насколько мы интересны друг для друга. Понимание к а ж д о г о, именно э т о г о человека, а не общие

разговоры о человечности вообще — вот настоятельная нравственная потребность современного общества и человека. В этом смысл фильма «Вы мне писали...». Главный итог его — признание «скитаний души» не блажью, а неизбежным и необходимым процессом духовной жизни, роста души.

Понять другого, разделить его беспокойство — это и собственная душевная предпосылка к тому, чтобы выйти на новые внутренние горизонты, приблизиться к истине. Ибо, по словам Николая Амосова, хирурга и писателя, «только этой обратной связью человек счастлив».

По цехам фабрики, куда приходит Звягин для знакомства с Ниной Журавлевой, его водит мастер (П. Щербаков). Эта эпизодическая роль — одна из принципиальных удач фильма. Мастер — человек, сразу видно, хороший. Крепкий такой, доброжелательный, улыбчивый. Но с нормативными представлениями о человеческих ценностях, в том числе — о ценности человека, отдельной личности.

Мастер все никак не может взять в толк, зачем телекомментатору понадобилась Нина. Все спрашивает: «А вам именно Нина Журавлева нужна?» И все старается направить мысли и взоры телекомментатора в нужное русло. Раз человек с телевидения пришел познакомиться с человеком с производства, значит, ему нужно предложить «передовых товарищей». Вот мастер и старается подставить других девушек, ибо никак не может понять, в чем ценность именно Нины Журавлевой — «нет, я ничего против не имею, девочка старательная, только она у нас еще недавно, без году неделя, ученица». Он не может представить себе, что ткачихой можно интересоваться как человеком, а не как производственной единицей.

●

Далее наш герой попадает в благоустроенный дом. В дорогостоящее «гнездо» с мебелью последнего образца. Здесь живет красивая женщина, бледная, с затаенными, больными, притихшими глазами — Нина Журавлева (А. Богина). Из другой комнаты раздаются нетвердые фортепианные звуки — это играет дочь. Допивает чай, торопится на работу муж — симпатичный молодой человек, похожий на несколько располневшего спортсмена. С виду надежный и сильный. Как там говорится в письме незнакомки? «У меня есть все, что нужно для счастья».

«Расстановка сил» нам становится ясна моментально — мебель приобрели, а жизнь потеряли. Мы, собственно, ничего больше и не узнаем об этой женщине. Нам закрыта ее предыстория. И поэтому остается неведомым, как все произошло? Служит ли теперешняя ее жизнь свидетельством давнего, осознанного компромисса, когда она решила выйти замуж без любви, чтобы жить «нормально, как все люди»? Или постепенно ее жизнь стабилизировалась, приобретая все более прочные внешние формы и становясь все более хрупкой изнутри? Дело ведь не в том, что вот она такая тонкая, а он такой грубый. Он вполне обаятельный молодой человек. И в том, что он говорит Звягину, есть свой резон, своя правда и своя позиция: «И вот за этим вас посылают в командировки? — удивляется муж Нины — Хорошо живете, мне бы ваши заботы... А может, хватит морочить людям головы этой романтикой, а? Не надоело, нет еще?.. Человеку надо создать условия, а тогда уж пожалуйста — душевные переливы. Если время есть. А от вашей романтики, дорогой товарищ, одни убытки. Ты посмотри, какая текучесть, миграция! А кто летает с места на место? Мещане, обыватели — они не летают. Они уж и мебель купили, пианино. Летают-то романтики. Вот о чем писать надо, молодой человек!»

С житейской точки зрения это тот случай, когда обычно говорят, что она, мол, дурью мается, рожна ей не хватает и т. д. Но режиссер подталкивает зрителя занять другую позицию: если человек несчастен, то подозревать в этом только блажь по меньшей мере неумно.

Пожалуй, именно эта Нина ближе всех к неизвестной сочинительнице письма. Ее жизнь — это быт со сложившейся материальностью и невоплощенной духовностью.

Однако она уверяет, что не писала письмо, и Юрий Звягин продолжает поиски.

И вот перед нами очередная Нина Журавлева — продавщица магазина в отделе канцеляр-

ских принадлежностей. Роль ее исполняет актриса А. Вознесенская. Это наиболее интересная актерская работа в фильме. Актриса тонко почувствовала тип своей героини, но, помимо точно подсмотренных и сыгранных типологических черт, снабдила ее индивидуальным характером. Сыграла не только результат, выраженный в «типовой» манере поведения, но приоткрыла мотивировки, причины, показала внутренний мир своей героини, который на поверку оказался не так уж бездуховен и однозначен, как могло показаться в момент знакомства с ней.

Нину-продавщицу узнаешь сразу по каменной скуке в глазу, когда появляется покупатель. По вспышке ненависти, когда покупатель осмеливается открыть рот, чтобы что-то спросить, заранее чувствуя себя кругом виноватым перед этой видной блондинкой. «Ну, что, что, что?» — говорит Нина (ух, надоели, обрыдли, бестолковые!). Или — скороговоркой хорошо отлаженного механизма: «Конторский клей 24 копейки», «Тетрадки две копейки штука» (платите по-быстрому, и чтоб вашего духу здесь не было). Покупатели не выносят ее. Она не терпит покупателей. Типичный человек не на своем месте. Себе не в радость и людям в тягость.

Нина-продавщица — девушка заметная и не остается без внимания. Однако внимание это определяется стандартом, поддерживая отношения на банальном уровне: «видная блондинка — молодой человек, который хочет познакомиться с видной блондинкой». Эту модель Ни-

«Вы мне писали...». Нина — А. Вознесенская, Звягин — А. Мягков

на очень хорошо усвоила и почти приняла как норму человеческих отношений. Почти.

«Что вы делаете сегодня вечером?» — спрашивает Звягин. «А у вас что, два билета в кино и один случайно лишний?» — стилизует Нина обычное начало знакомства. Следующий этап разговора она обозначает так: «Ты одинокий, жена тебя не понимает, не находите общего языка, да?» — «А ты что ж, не замужем?» — «А где их взять, хороших-то? Хороших тоже на всех не хватает. Хороший — он тоже ищет себе получше — с квартирой». — «А любовь?» — «Любовь? Любовь обязательно. Как же без любви-то». —«Все-то ты знаешь». — «А как же. Книжки читаем. Телевизор».

Да, все-то Нина знает. Но похоже, что опыт ее горьковат. Похоже, что ее вульгарность и грубость — не столько врожденные, сколько нажитые, ибо приходилось от такой жизни отбиваться. Похоже даже, что она сделалась такой от горя. От того, что не было человека, который сказал бы ей: «Ты ни в чем не виновата, я тебя люблю». И еще от того, что жизнь предлагала ей гораздо более расхожие варианты, чем заслужила эта заметная блондинка.

А. Вознесенская постепенно высвобождает свою героиню из-под спуда стандарта, из-под гнета штампованных улыбок, словечек, жестов. И вот перед нами душа человеческая. Уже много испытавшая, но так и не нашедшая себя.

Если предыдущая Нина Журавлева, можно сказать, уже расставила в своей жизни мебель навсегда, то эта Нина никак не может начать жить. Устроится на работу — все что-то не так. Замуж соберется — тоже что-то не по ней. Она и сама не вполне понимает, почему все так нескладно у нее получается. «Невезучая я, что ли?» — говорит она. Пошла было в стюардессы — на экзамене вдруг «сделала сальто»: не понравился экзаменатор. Поехала на юг с парнем-музыкантом из ресторана, за которого собиралась замуж, выяснилось, что он к деньгам жадный, заставляет ее прятать пятерки от своих же товарищей. «Такая плохая черта характера», — говорит Нина. Пришлось ей сесть в самолет и улететь обратно.

Только она вздумает отнестись к жизни всерьез — жизнь предлагает ей что-то заниженное по сравнению с ее хотя и не вполне осознанными, но зато живыми нравственными представлениями. Предлагает то, чего «душа не принимает». Словно жизнь ее мистифицирует. И как бы в ответ на это Нина сама стала мастерицей розыгрышей. Договорится на танцах о свидании и отправит взмыленных кавалеров с бутылками, с закуской, в полной, так сказать, боевой готовности, по адресу, где открывает двери непомерных размеров дама в засаленном халате, с папильотками в волосах и орет: «Ах, вы, тунеядцы, прохиндеи несчастные! А ну, убирайтесь отсюда, чтоб вашего духу не было! И скажите Нинке, чтоб она прекратила эти свои розыгрыши!»

Не может эта Нина до конца приноровиться к стандартам жизни, в которые сама заигрывается. Беспутная, шальная, славная и несчастная Нина Журавлева. Вот с такой Ниной как раз все еще может случиться. И хорошее и плохое. Она еще не раз рискнет начать жизнь сначала, исчезнуть и появиться в другом городе. Только бы не устала, не изверилась, не отмахнулась от собственной души, не поверила навсегда, что все ее беспокойство — дурь и блажь и надо жить «как все». Только бы ее подвижная насмешка не перешла в «недвижимую» убежденность в том, что «хороший — он тоже ищет себе получше, с квартирой».

●

Перед первым выходом «на сцену» еще одной Нины Журавлевой мы видим ее на театральной сцене в спектакле «Вишневый сад», в том эпизоде, где Раневская разговаривает с Петей Трофимовым. Идет диалог. Петя: «Не надо обманывать себя. Надо хоть раз в жизни посмотреть правде прямо в глаза». Раневская: «Какой правде? Вы видите, где правда и где неправда, а я точно потеряла зрение. Я ничего не вижу. Вы смело решаете все важные вопросы. Но скажите, голубчик, не потому ли, что вы молоды, что вы не успели перестрадать ни одного вашего вопроса?»

Чехов уже не раз помогал современному кинематографу осмыслить свою духовную проблематику. И в данном случае происходит то же самое. К тому же фильм, как и Чехов в своей

«Вы мне писали. .». Журавлева — Н. Ургант, Звягин — А. Мягков

пьесе, защищает обе точки зрения. Надо, надо смотреть правде в глаза, иначе жизнь заканчивается саморазрушением, вырубкой вишневого сада. Но следует понимать, как это непросто — найти правду, видеть ее и смотреть ей в глаза; как непросто выходить из иллюзий к реальности на уровень самопознания. Если человек не видит свою правду, «точно потерял зрение», «точно ослеп» и страдает при этом — он еще не безнадежен. Страдание — это не блажь, а жизнь души, ее поиск, ее дорога к истине. Помните, у Пушкина — «я жить хочу, чтобы мыслить и страдать».

Нина Журавлева — стареющая провинциальная актриса. Оба эти качества в ней сразу же очевидны. Она выходит к Звягину в уборе Раневской, и простоватая чрезмерность ее наряда да и предыдущая мизансцена, в которой она стоит с Петей Трофимовым посреди сцены, как голубь с голубкой, выявляет театр не с самым стремительным направлением театральной мысли. Актриса Нина Ургант играет в актрисе Нине Журавлевой добрую, неглупую и немолодую женщину, которая «перестрадала свои вопросы», а те, в которых она не властна — «годы идут», — принимает с женской слабостью и с человеческим достоинством.

«Я не Журавлева. Я Петрашевская. По сцене Журавлева. Журавль в небе», — говорит Нина Николаевна. Вот какую фамилию, какой символ выбрала себе Нина Петрашевская. Журавль в небе. Не синица в руке. Не обладание,

а стремление. Пусть к высоте. И это, собственно, ее ответ на вопрос, «счастливы ли вы?».

С мужеством и откровенностью человека, который не раз смотрел в глаза своей правде и выстоял, она рассказывает о свой жизни. В ее словах есть достоинство человека, для которого его дело — это его жизнь, жизнь вместе с ее радостями и печалями. А на вопрос Звягина, «счастливы ли вы», актриса читает стихи:

Я суеверно неуверен,
Скрывая внутренний испуг,
То слишком в чем-то неумерен,
То слишком скован я и скуп.
Себе все время повторяю:
Зачем, зачем я людям лгу,
Зачем в могущество играю,
А в самом деле — не могу.
И не дает мне мысль об этом
Перо в чернила обмакнуть.
О, дай мне, боже, быть поэтом,
Не дай людей мне обмануть...

«Я суеверно неуверен»... Жизнь — это незавершенный процесс. С вами все еще может случиться. Не ставьте последней точки.

«Так что я должна ответить? Счастлива ли я? — говорит актриса. — А если я скажу, что я несчастлива?» — «Пожалуйста». — «Если я скажу, да, счастлива, это будет глупо, кто о себе так говорит?» — «Да, пожалуй, трудное положение». — «Так что мне с вами делать? А вы сами, сами придумайте, мол, счастье в труде или что-нибудь такое. Кстати, это правильно», — переводя разговор на насмешливый стандарт и подчеркивая в нем разлад глубинной истинности и застывшей формы, говорит актриса. «А остальные? Что они вам отвечали?» — «По-разному». — «А вы? Вот вы лично? Что бы вы ответили?» — «Я?! Черт возьми! Не знаю»

Вот это и был главный вопрос фильма — вопрос к его герою. Такой простой. Первое, что, казалось бы, приходит в голову, если уж ты занимаешься этой проблемой — начни с себя. Счастлив ли ты? Не скучно ли тебе? Правильно ли ты прожил свою жизнь? Не начать ли тебе жизнь сначала? Вопрос, который телекомментатору Юрию Звягину раньше и в голову не приходил, судя по той ошалелости, с которой он примерил его к себе. Или, скажем, мягче, он не относил его к себе с той категоричной прямотой, с какой он был перед ним вдруг поставлен. С прямотой анкеты, которая многое, конечно, упрощала, зато выделила главное.

Звягину и в голову не приходило, что эта поездка в город Н. к Нине Журавлевой, которая недовольна своей жизнью, обнаружит «обратную связь» таким образом: окажется командировкой к самому себе. Правда, этот сценарный замысел не реализован до конца в образе Звягина.

Юрий Звягин — как раз тот единственный герой фильма, путь которого можно было проследить в динамике, в психологических изменениях, ибо история, рассказанная в сценарии, это, в конечном счете, история о том, что произошло с Юрием Звягиным. Это ответ на вопрос, почему он так бойко вел передачи, имел «все ответы на все вопросы» в начале, а потом, в финале, не смог даже произнести первую фразу, не смог сделать того, что прежде так налаженно и без раздумья умел.

Со Звягиным что-то случилось. Раньше он поучал людей, присутствовал на экране, не присутствуя лично, а теперь он посмотрел в глаза людям, которым он в е щ а е т, почувствовал их заботы, огорчения, радости. В чем-то позавидовал, в чем-то оказался выше, в чем-то растерялся перед ними, в чем-то попробовал помочь им совершить поступки. Короче говоря, он понял, что обратная связь со зрителями существует в гораздо более серьезном, неформальном качестве. И в результате — «вышел» к самому себе, посмотрел в глаза своей правде. «Скажи, тебе никогда не бывает страшно, что тебя принимают не за того, кто ты есть? — говорит Звягин режиссеру телевидения, еще одному деловому человеку в картине. — А время идет и опять понедельник. Только что был и уже опять. Неделя, месяц, год. И ни черта не сделано. Школа, институт, аспирантура, и все. Где же твоя собственная жизнь, где же твои поступки?.. И опять понедельник — не страшно?..»

Телекомментатор осознал, что коль он рассказывает людям об искусстве, о красоте, о нравственности — то это миссия, а не профессия.

Какая у тебя профессия? В чем она? «Немного обаяния, немного наглости, а главное — асимметрия лица?» Или она в счастливой и трудной трате самого себя? Что ты прожил —

промелькнувшую череду лет или осмысленную часть жизни?

Звягин понял, что пора перейти с поучения на исповедь, от соприсутствия к соучастию. Стать не просто собеседником, а доверенным лицом.

Он понял, что фразу из письма Нины Журавлевой «вы один можете меня понять», которую он так мягко-недоуменно встретил в начале фильма (зачем, собственно, ему понимать Нину Журавлеву?), он получил пока авансом, из расчета на будущее. Как чью-то веру в способность его души шириться и возвышаться.

Этот процесс душевных перемен Звягина есть, прослежен в фильме, и все же это скорее канва, пунктир психологического анализа, чем сам анализ. Звягин — повод для фильма, в сценарии — он глубинная его причина.

У А. Гребнева есть и чисто литературные и кинематографические характеристики Звягина, которые могли дать образу разбег, точку отсчета. Приведу несколько из них.

«Звягин был еще молод, чуть полноват для своих двадцати восьми лет». «Звягин успокоительно похлопал ее по руке. Это был его любимый жест. Он означал, что все в порядке, что все хорошо». «Звягин шел из зала в зал, деловито озирая экспонаты, словно убеждаясь, что все они на месте». «Деловитость и динамизм, свойственные поколению, уживались в нем с некоторой долей легкомыслия. По этой причине он, с одной стороны, всегда торопился, а, с другой стороны, забывал, что торопится, и таким образом пребывал постоянно в цейтноте». «Сейчас, наедине с самим собой, без актерства, он казался растерянным». И т. д.

Эти сценарные характеристики не так прямо пригодились на экране. Поэтому у героя фильма, каким его играет А. Мягков, другая предыстория, иная характеристическая означенность. Это просто раскованный, легкий, удачливый молодой человек. Он свободен от лично пережитого жизненного опыта. Жизнь складывалась так, что до сих пор у него не было ни необходимости, ни потребности «пробиться к самому себе». И когда он случайно попадает в новую для себя ситуацию, то становится нервным, острым, задумчивым. Словом, душа его приходит в движение. Начало движения красноречиво, но в трактовке актера носит все же слишком импульсивный характер.

Экранный образ Звягина по сравнению со сценарным получил крен еще и за счет изменений, которые произошли в оценке его взаимоотношений с продавщицей Ниной.

Линия Нины-продавщицы и Звягина чрезмерно разбухла. От их встреч в фильме остается привкус возможного, но неудавшегося романа. А это не совсем так. И уж во всяком случае — для Звягина. Их общение для обоих — прорыв к собственной правде, к поступку на уровне нравственной оценки своей жизни и своего участия в ней. Возможность для Нины уехать от «вадиков» с их ненасытностью к легким заработкам. Способность Звягина пойти и объясниться с этими «вадиками» и сказать, чтобы они оставили Нину в покое, рискуя при этом «схлопотать по шее» — и крепко. (В сценарии так, кстати, и было. Звягина здорово бьют, и он кричит: «Я ничего не смогу сделать, но я обещаю вам, что я это запомню на всю жизнь!» Тоже немаловажная деталь, и жаль, что ее нет в картине.)

●

В фильме есть и другие зазоры, по сравнению со сценарием. Замысел, предполагавший социальное исследование в самой гуще жизни, как бы в ее случайностях, оборачивающихся закономерностями, предполагал, по-моему, и большую меру художественной документированности во всем решении. А фильм слишком приближает зрителя к персонажам. В его пластическом исполнении, строгом и точном, все же недостает тех самых «случайных черт» жизни самой по себе, которые, помимо сюжета, поддерживали бы замысел не только на проблемном уровне. Так получается потому, что в некоторых эпизодах (фабрика, театр, танцулька) недостаточно подробно разработан второй план, среда. В этих эпизодах чрезмерной определенностью, однозначностью характеристик он как бы повторяет то самое социологическое исследование, которое в нем предпринимается. Другими словами, в хорошо построенном А. Манасаровой фильме иногда ощутима мо-

дель замысла. И попытки погрузить его в разомкнутый жизненный процесс — многочисленные инсценированные интервью — подчеркивают смоделированность некоторых эпизодов.

Но этот недостаток, как ни странно, органично, хотя и не прямо связан с достоинствами фильма. Дело в том, что фильм предпринимает попытку найти меру духовности на многих уровнях жизни, на разных уровнях образования, интеллекта, социального и общественного «статуса». Присутствие таких стремлений он полагает не уделом избранных, а нормой всякого нравственного человеческого бытия.

Фильм с четкой сюжетной конструкцией на такую тему ближе сегодня к широкому зрителю. Его эстетические потери возмещаются его высокой контактностью. Он приближает к многочисленным адресатам Юрия Звягина серьезные духовные проблемы на том уровне, который делает эти проблемы узнаваемыми и общедоступными, с тем, чтобы, восприняв их, мы могли в дальнейшем понимать и чувствовать глубже, тоньше.

Фильм состоялся. Он как бы признает смятение души человеческой, недовольство собой как норму человеческого существования. Он заставляет пережить то «волненье без названия», то щемящее чувство соприкосновения с вечным стремлением человека за журавлем в небе, в котором есть смысл его жизни.

«Простите, Василий Павлович, я не готов сейчас. Можно мне еще подумать?» — говорит телекомментатор Юрий Звягин и долго курит, усевшись неловко, боком, кое-как.

А. Егоров

В наши лета...

«ТРИДЦАТИЛЕТНИЕ»
Сценарий Г. Бочарова, И. Григорьева. Режиссер И. Григорьев. Оператор В. Доброницкий. Звукооператор И. Смирнов. ЦСДФ, 1976.

Эстонский кинопублицист Рейн Каремяэ както установил синхронную камеру на перроне Московского вокзала в Ленинграде. Мимо камеры текла толпа пассажиров с только что прибывшего поезда. Публицист выхватывал из нее молодых людей.

«Сколько вам лет?» — «Двадцать пять (двадцать девять, двадцать три)». — «Ваша профессия?» — «Химик (строитель, инженер)». — «Нравится?» — «Да, очень (нормально, как сказать...)». — «А если бы вам предложили сегодня возглавить всю отрасль? Провести в жизнь свои планы, идеи, стиль?» — «Нет!.. Не взялся бы (не думал... не готов...)».

Отказ от предложенной ноши был столь дружен, что хотелось немедля найти ему какие-то оправдания. Например: человек с дороги, человек озабочен тем, как попасть в гостиницу и в Эрмитаж, ему не до таких вопросов, человек не расположен на вокзале думать и говорить о своих планах и т. п. Но, во-первых, Каремяэ был абсолютно серьезен и явно ждал серьезного ответа, потому и отвечали ему охотно и не шутя. А, во-вторых, если и делать скидку на скрытность перед незнакомым человеком и спешку вокзального перрона, то не для всех же! Неужто мечта, готовность взять на себя ответственность за будущее у этих молодых поставлена в такую прочную зависимость от случайных обстоятельств? Невольно на память приходит стародавний чудак, который, ложась спать, наказывал своему слуге будить себя одной и той же фразой: «Вставайте! Вас ждут великие дела!»

Нет, за отказом, очевидно, крылись и некоторые закономерности. В чем они?

Видимо, наша публицистика не случайно предлагает нам время от времени задуматься о некоторых молодых биографиях, для которых характерен затянувшийся инфантилизм, притупленная социальная ответственность, а порой заводит разговор и о потребительских страстях, вытесняющих из мира иного молодого человека подлинно высокие интересы. Такие биографии единичны, но и они являются социологическими свидетельствами, мимо которых не вправе проходить общество и искусство. Ведь именно искусство в понимании таких процессов может сыграть роль разведчика, исследователя и — целителя.

Фильм Г. Бочарова и И. Григорьева «Трид-

цатилетние» содержит раздумья именно на эту тему. В нем рассказывается о четырех тридцатилетних, каждый из которых каждодневно пробуждается по трубному призыву великих дел. Оговорка, преувеличение?

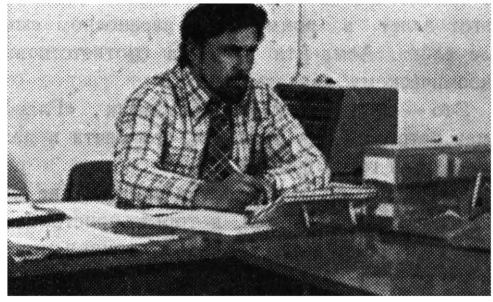
Нисколько. Впрочем, судите сами. Рейн Каремяэ, предложивший своим собеседникам тот нелегкий тест, завершил экранный разговор взрывным отступлением: в конце прошлого века на тот же перрон сошел присяжный поверенный Владимир Ульянов. Было ему двадцать четыре года, а приехал он в Петербург с тем, чтобы основать новую марксистскую партию, провести в жизнь свои планы, идеи, стиль.

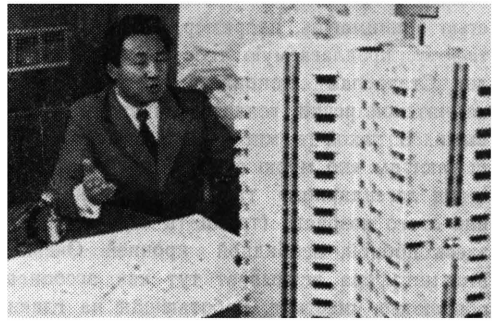
Ну какое поприще в свете этого сопоставления может удостоиться названия великого!? Сворачивайте ваши кабели, выключайте камеры... Впрочем, перед тем подумайте: не будет ли означать это молчаливого согласия с тем, что нередко удручает и молодых, — «все великое совершено в прошлом, мы опоздали родиться». Опоздали? И это говорят ровесники советских космонавтов, сверстники Фиделя и Че Гевары, современники «красных гвоздик» Португалии, одногодки строителей БАМа и атомохода «Арктика»? Опоздали ученики физиков, нащупывающих путь в парадоксально новую Вселенную, или преемники генетиков, вплотную подошедших к накормлению тысяч семью хлебами? Так как же с е й ч а с обстоит дело с масштабами задач, решения которых откроют путь к нынешним свершениям?

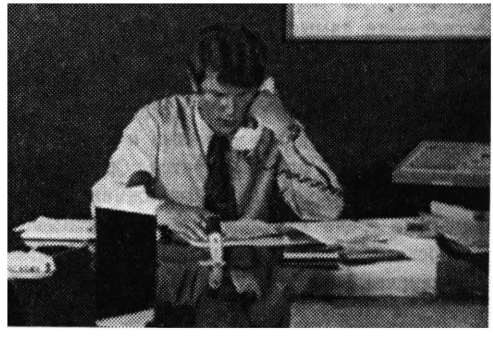
«...На Тихом океане — наше будущее. Его аквакультура, которая будет развиваться в промышленных масштабах, — это XXI век».

Ломоносову и Менделееву под стать такой размах, да и сама ненатужная, просторная афористичность высказанного. А мы процитировали синхрон из «Тридцатилетних», слова молодого ученого Станислава Коновалова. («Не потому ли другие нам кажутся великими, что сами мы стоим на коленях» — приходит на память.)

«Все наши космические корабли стартуют







«Тридцатилетние». Сверху вниз: Станислав Коновалов, Александр Грищин, Ораз Бейсенов, Владимир Иванов

с казахстанской земли. Казахстан повторяет этот взлет в прямом и переносном смысле слова. Алма-Ата должна соответствовать космическому назначению...»

Это — тридцатилетний начальник «Главалмаатастроя» Ораз Бейсенов, его мечта и дело. Еще один герой фильма.

Конечно, можно было так долго и не оговаривать масштаб дел, которые пристало решать «в наши лета». В конце концов, проще сказать, что каждый труд «вливается в труд моей республики», все работы хороши и так далее. На чем и сходятся многие вполне пригодные, нужные и искренние фильмы, охотно включаемые в сферу профориентации.

Но исследование о тридцатилетних по самой своей задаче не может быть, что называется, «скромным». Речь ведь идет о прояснении проблемы огромного масштаба, о жизненных установках и потенциях целого поколения, о борьбе со штампами его восприятия (а заодно — и самовосприятия). Чем значительнее будут здесь приняты точки отсчета, тем плодотворнее будет разговор.

Именно поэтому с улыбкой и благодарностью принимаешь, например, «отчаянную» метафору, предлагаемую тебе фильмом. Ихтиолог Станислав Коновалов обследует берег камчатской речки, гоняется за своими лососевыми. В какой-то миг камера застигает его... шагающим «по морю аки по суху». И странствия легендарного галилеянина и напоминание о его возрасте (тридцать три) окрашены здесь доброй, необидной иронией. Очевидно, эта метафора всплывает тут как ассоциация абсолютно уместная, работающая на главную полемическую цель картины. Наши тридцатилетние — те самые боги, что обжигают горшки, пересотворяют землю по подобию своему и века, мечтают накормить многие тысячи людей хлебами и живительным планктоном, возводят для людей новые «храмы» и жилища. Отсюда, как нам представляется, рождается и *легкая, пространственно подвижная, «панглобальная»* среда картины с ее органичными переброскими-совмещениями: океанский прибой и пшеничные волны, кинешемский плес и космические сосны урочища Медео. Отсюда, как думается, пробился в фильм и его эмоциональный зачин: кадры бурной горной речки, сразу подсказывающие памяти стихи Эренбурга:

Самоубийцею в ущелье
С горы бросается поток.
Ломает траурные ели
И сносит камни, как песок.
Скорей бы вниз! И дни, и ночи,
Не зная мира языка,
Гремит, упорствует, грохочет.
...Так начинается река.

Так начинается и деятельная молодость. Свято безоглядная, действительно «ломающая ели» (древесину-то уж в любом случае). Вот Владимир Иванов, директор кинешемского филиала Московского автозавода имени Ленинского комсомола. Он... убрал стулья от рабочих мест, чтобы устранить всяческий соблазн к снижению производительности труда. И жаль, что авторы фильма к этой «гремучей акции» подвесили дидактическое моралите («наверное, когда-нибудь он удивится этой наивной мере»). Нам-то хотелось побыть в самом потоке, а не в соображениях по поводу его грохота...

Лента вообще сработана местами излишне лукаво, ускользающе. Ведь и по поводу «морского хождения» Коновалова можно перекреститься: что вы, что вы — это лишь пейзажная перебивка, и насчет яростного потока уверить, что он — только документальный слепок алма-атинского селя в рассказе об Оразе Бейсенове. Бесстрастно и как-то не по-авторски звучит во многих местах авторский текст: «Какими станут они, покажет время. Но сегодня уже ясно, что они не могут стоять в стороне от забот и тревог своей страны». И так далее — в том же дистиллированном ключе, по которому уже не угадаешь тридцатилетнего автора сценария, неистового репортера «Комсомолки» Гека Бочарова (кажется, и режиссеру не многим больше).

Жаль, конечно. Тем не менее фильм, выстраиваемый заинтересованным зрителем внутри несколько ослабленной структуры, не выдуман, не подтянут насильственно к желанной проблеме. Здесь искренность, пристальный интерес правят делом и решают его успех.

Станислав Коновалов — директор океаноло-

гического института. Владимир Иванов — директор автомобильного завода. Ораз Бейсенов — заместитель министра, управляющий «Главалмаатастроем». Александр Гришин — вчера самый молодой председатель колхоза в стране, сегодня — начальник крупного райсельхозуправления.

Мало сказать — разные, могут ли быть близнецами доктор наук и практик-хозяйственник? Но, слава богу, до такой банальности, как суесловия о разности, в которой проявляется и т. д., фильм не опускается. Конечно, и поиск сходства мог бы обернуться банальностью, если бы сама социологическая задача фильма — исследование тридцатилетних — не требовала самых упорных и глубинных усилий в выведении сходства, общего, определяющего сущность этих четырех — в их отличии от предтеч и последователей.

Прежде всего: проверке собственным опытом подлежит вся данность практики, понятой ими по-хозяйски. Для них не существует запретных тем и готовых решений.

Давно уже отгремели критические и эмпирические бои вокруг «чешковского стиля» и выведены замысловатые кривые: жесткость в сочетании... с мягкостью, рационализм... дополненный душевностью. Не станем же снова пускаться в составление управленческой рецептуры — коли все всем ясно. Всем? Кроме вот этого Иванова, который, несмотря ни на какие авторитеты, утверждает: «Руководителей вообще не должно быть, чтобы его любили. Уважать могут, бояться могут, но любить...»

Снова — здоро́во! Снова — непереупрямленный Чешков? А не уместней ли здесь другое «снова»: снова торжество развалочки, взаимопрощений и пышно раздуваемых мелочных обид, которые ощущает на заводе и против которых готов яростно бороться Иванов. Привнести сюда «любовь» — не значит ли подставить палец, чтобы тебе (делу) отхватили по локоть руку? Не от «темноты» возвращается Иванов к «решенному» спору — от свободы владения конкретной ситуацией, от свободы мышления, не связанного обязательностью за него принятых суждений.

Кинешемский директор выступает протагонистом хора тридцатилетних. Они вторят ему. Рабочие планерки Гришина, Бейсенова жестки, категоричны, не смягчены и тенью дружеского подыгрывания подчиненным. Кажется, жизнь не закрыла спора — в отличие от театральной и кинокритики... Но речь не только об этом конкретном, а и об общем. Нам гораздо важнее подметить новую свободу в новых руководителях, чем рядить об их «правоте» со своих колоколен. Тем более что эта свобода предназначается не для цинических упражнений и переоценок, а подчинена выбору своих путей к нашим социалистическим идеалам, своего стиля и методов работы.

Убрал стулья от рабочих мест? Лишил премии за экспортные недоделки? А что ж тут нового — разве не эдак хозяйствовали самые крупные вальганы былых времен? Эдак, да не так. Никакого купеческого приварка («могу казнить, могу и миловать»), ни малейшего намерения унизить сотоварища нет в гремучих акциях Владимира Иванова. А есть ровность, достоинство, самоуважение — это основа, на которой можно пробиться к уважению другими.

В иной ситуации роль протагониста берет на себя Александр Гришин. «Основной стержень он потерял»,— говорит он об агрономе, замельчившем в сутолоке страды. Вот вам — еще одна степень свободы. Не потеряться в текучке, сохранять ощущение и потребность большого движения, большой цели. Вторит Гришину Бейсенов, жучит прорабов, скверными дверными косячками портящих его мечту о космической Алма-Ате. О новых уровнях трудовой радости мечтает Владимир Иванов.

Все эти, скрупулезно наблюденные в фильме пути их мышления, скорые решения в летучих мигах практики образуют надежный социологический вывод: в их лета настает пора великих дел, и тридцатилетние этой поры достойны.

Но фильм не останавливается на этом прямом выводе. Он продолжает накапливать подробности внутренней работы и эмоционального поведения тридцатилетних. Замечаешь какой-то особенно пластичный, артистичный жест Бейсенова в рассказе об его архитектурных мечтаниях. Запоминаешь легкую, но

убежденную интонацию Коновалова. Весело поражаешься дерзко кумачовому цвету рубахи на Гришине. («Эх, да он в красной рубашоночке...») Типологическая разведка продолжается.

Теперь уже и ради того, чтобы окончательно определить э т и х в их отличии... От кого же? От управленцев-интеллигентов первого поколения? Но разве не вспоминается в этой связи погодинский Гай — умница и великий энтузиаст? Или от неведавших сомнения в своей непогрешимости уполномоченных, районщиков, заточавших себя навек в кирзу и мышиного цвета френчи? Но здесь на память приходит прекрасная статья Г. Радова «Ода районщику», пробившаяся к самой сути о б р а з а человека, пусть и неширокого мышления, лишенного даже возможности судить профессионально о том деле, которое его «бросили» поднимать, но человека прямого, который мужественно выполнял свой нелегкий долг.

В общем-то, да, от них, от предтеч наших тридцатилетних. Хотя не это в данной связи важно. Потому что если же представить себе некий типологический антипод э т и м, то он характерен не хронологическими рамками того или иного периода и не возрастными категориями, рождающими якобы необратимую конфронтацию поколений. Дело в личности, ибо и прежде и сегодня героям нашего фильма противостоит персонаж, который затомит вас узостью мысли, шаблоном подходов, стертостью слов и интонаций. В борьбе с э т и м антиподом большинство нового поколения и выработало свой стиль, даже с некоторым креном в эдакое принципиальное эпатирование тусклого догматика. Да и не закончена еще борьба: тридцатилетние силою принятых на себя обязанностей командуют в достаточно пестрой среде, под ахи одних («в его-то годы»), под злорадное ожидание других («сорвется, зарвется»).

Значит, речь идет прежде всего о противостоянии жизненных позиций. Очень непростая проблема. Дав одну ее сторону — выразив позиции своих молодых героев, фильм лишь робко коснулся самой возможности «антипода». Так в эпизоде разговора Гришина с председателем колхоза угадывается не прямая «передача опыта», а отношения куда более сложные, скрытые, чреватые взрывом.

Впрочем, может быть, и сказанного достаточно? Полемичность и активность позиции тридцатилетних сами «обрисовывают» антипода. Так же как и открыто называют истинных своих предтеч — думающих, дерзающих, свободных деловых людей, коммунистов ленинской закалки. Добиться такого внятного итога без иллюстративных надбавок — это тоже серьезно и интересно.

На вопрос, «а если бы вам предложили...», мы получили ответ (помноженный на четыре) — оптимистичный и убедительный. Теперь — простор статистическим операциям для выхода к итогам темы — «смена смене и д е т».

И снова фильм удерживается на грани вожделенной заданности. Александр Гришин говорит о том, как он завидует порою своим сверстникам, не взвалившим его ноши на свои плечи. «Они чувствуют себя, как вольные птицы... Проще... складывается у них судьба, легче им... Другие все вопросы решаются: с отдыхом, допустим. Побыть вместе с семьей».

Так-то. Не снята проблема. И в этом «неснятии» есть свой оптимизм, прямой и радующий. Ценности саморазвития (досуга, семьи) для тридцатилетних несомненны и ничем не заменимы, отсутствие их в фильме — реальная утрата полнокровного жизненного содержания.

Так возникает новая грань проблемы. Работа, полная самореализации на шкале жизненных ценностей не то чтобы утратила первенство, но и не настолько опередила ценности другие, чтобы здесь уже вовсе не было возможности выбора и предпочтения. Те, которые устраиваются «попроще» — устраиваются похуже? А кем это выяснено? Чем подтверждено? Вот вам и поле для нового киноопыта.

Фильм же «Тридцатилетние» дал — не во всем, правда, полный, но в главном — прямой и достаточно ершистый ответ на поставленные в нем вопросы, стал основательным социологическим свидетельством в пользу тридцатилетних, против огульных обвинений их в сытости, инфантилизме, беспечности, которые порой раздаются и в прессе и на киноэкране.

Толомуш Океев

Мы хотели предостеречь от опасности

Сейчас, когда работа над фильмом «Улан» завершена, я вспоминаю первоначальный замысел картины. Казалось, у нас была возможность создать комедию о некоем беззаботном гражданине, забулдыге-пьянице, которого решили «исправить», определив его на работу в свинарник. Фантазия подсказывала смешные, отчасти сатирически окрашенные сюжетные коллизии, связанные с новообретенной специальностью героя. Воображению рисовались забавные трюки, веселые, а порой и чуть грустные истории из жизни героя. Сценарий вполне сложился — запиши и снимай!

Но шло время, а я все еще не решался приняться за фильм о своем «свинопасе». Потому что постепенно замысел стал меняться и в конце концов переродился, по существу, в полную свою противоположность. Отчего это произошло? Откуда пришел решительный и окончательный поворот к драме?

Думаю, что основные коррективы внесла в первую очередь сама жизнь, этот самый бескомпромиссный советчик художника.

За последнее время у нас появилось несколько лент, впрямую связанных с острой и чрезвычайно актуальной проблемой — алкоголизмом, но решенных в комедийном жанре. Были среди них и талантливые, своеобразные картины, которые я высоко ценю Но были и фильмы, в которых все ограничивалось насмешливой улыбкой, приглашением вместе поиронизировать над жалкими и нелепыми героями. Боюсь, что социальная действенность таких картин невелика, если не сомнительна. На мой взгляд, эту болезнь, а я думаю, что алкоголизм — это самая настоящая болезнь, одним лишь ироничным отношением к ней не излечишь. Ведь за физиономией опустившегося пьяницы всегда видится и крушение семьи, и боль близких, и потеря труженика, который мог бы при другом повороте своей судьбы приносить немалую пользу.

Вся эта достаточно долгая преамбула не случайна в моем сегодняшнем рассказе: работая над «Уланом», мне пришлось еще раз убедиться, что в нашем деле нельзя упрямо держаться за первоначально найденное, не следует бояться внутренней ломки замысла, если логика живой жизни требует корректив, берет верх над отвлеченным моделированием.

В «Улане» (сценарий написан мной вместе с Э. Тропининым) нам прежде всего хотелось поговорить вот о чем. Нынешний материальный уровень жизни в стране высок. Люди живут в достатке — отдельные хорошо обставленные квартиры, собственные машины, бесплатные путевки в дома отдыха и т. п. Однако материальный достаток — еще не гарантия духовного благосостояния человека. К сожалению, случается порой так, что люди выбирают для себя ложный путь: бесконечные празднества по поводу и без повода. Отмечают чей-то приезд и чей-то отъезд, встречу, проводы, ссоры и примирения. Шумное и хмельное застолье сопровождает не только праздники, но обыкновенные свободные дни и вечера. А в результате такое веселье оборачивается искалеченными судьбами, впустую растраченными силами, погибшими возможностями. Этому нередко потворствует и равнодушие окружающих.

Вот те проблемы, над которыми мы размышляли, создавая образ главного героя картины «Улан», Азата Майрамова, в общем-то доброго и открытого людям человека. Азат сам не заметил, как он стал жертвой страшной «эпидемии», как поразила его бацилла алкоголизма. Ведь эпидемия не разбирает, где слабый, а где сильный, где плохой, а где хороший. Тут надо выстоять самому.

...Один развеселый той следует за другим, хотя нет никакой необходимости так бурно отмечать то приезд столичного гостя, то встречу с профессором, у которого учился Азат, то защиту диссертации одного из его друзей. Постепенно Азат втягивается в порочный круг и уже не может обойтись без алкогольного допинга. Жена Аза-

та, Гюльсара, пытается остановить его. Мягкая, любящая, терпеливая, она поначалу верит, что добром и всепрощением сумеет вернуть Азата к его прежнему образу жизни. Восстановить мир и покой, которые когда-то царили в их доме. Но это оказывается ей не под силу. Ступень за ступенью Азат опускается все ниже и ниже. Бурная пьянка в честь рождения сына, понижение в должности, ночь в вытрезвителе, позор на весь город после телевизионной передачи, где была показана фотография пьяного Азата, ссоры с женой, с друзьями... И вот Азат оказывается на краю пропасти. Гюльсара забирает детей и уходит от него. Опустевший дом становится голым островом, куда лишь изредка забредают случайные люди. Единственным, с кем Азат делит свои беды, оказывается старик Нелаев, человек окончательно сломленный алкоголизмом и тяжело переживающий свое нравственное падение.

Для Азата встреча с Нелаевым — это встреча со своим возможным будущим. Ведь и у старика была когда-то семья, дети, любимая профессия...

Встретившись с Нелаевым, Азат сумел взглянуть на себя как бы со стороны, значит, он не утратил еще способности к беспристрастной самооценке, и, думается, именно это во многом помогло ему начать трудный путь возвращения в жизнь. В том, чтобы показать, подробно проследить к а к, преодолевая собственную слабость, Азат вновь обретает себя, настоящего, мы и видели свою главную задачу.

Роль Азата мы писали специально для Суйменкула Чокморова. Картина «Улан» — наша четвертая совместная работа с ним. Как и в прежних фильмах, в «Улане» мы старались открыть зрителю новые грани дарования этого большого актера. В «Улане» Чокморов сыграл опустошенного, одинокого человека. Сыграл такого героя впервые.

Играть алкоголика, несмотря на кажущуюся легкость подобной актерской задачи, трудно: подстерегает опасность впасть в пустое комикование, увлечься чисто внешним рисунком, позабыв о сути происходящего с героем, о его душевной драме. Мне кажется, Чокморов точно ощутил этот рубеж и сумел передать на экране сложный жизненный путь, которым идет его герой, горькую судьбу, постигшую этого человека. По-моему, Чокморову удалось выразить еще одну, очень существенную для картины мысль. Беда Азата не существует сама по себе. Всякое человеческое несчастье, как в цепной реакции, передается и его близким. Азат, его поведение мешают нормальной работе окружающих, он вносит разлад, несчастье и в свой дом.

Здесь я хочу сказать об исполнении роли Гюльсары актрисой Натальей Аринбасаровой. Ее Гюльсара — так мы хотели, так она, полагаю, и сыграла свою роль — воплощение теплоты, материнства, она — счастье Азата. Потеряв Гюльсару, он теряет опору в жизни. Но и Гюльсара теряет с Азатом свое счастье, когда уходит от него, уходит, не перестав его любить. Доведенная до отчаяния, готовая — от горя, от страдания — убить детей, сжечь дом.

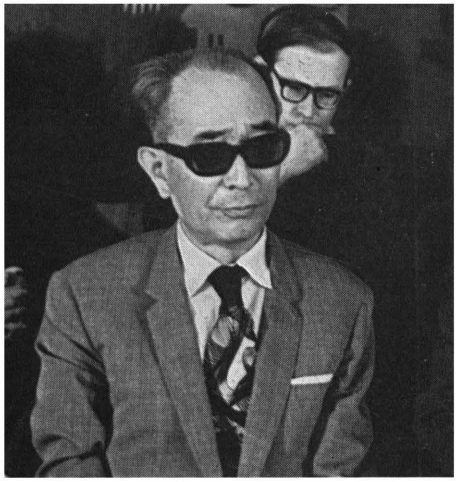
Очень важен был для нас и образ Нелаева, которого играет Вацлав Дворжецкий. Талантливый, умный, образованный человек, он мог бы сделать много хорошего, если бы в свое время не поддался все тому же искушению. Недаром он сам сравнивает водку с порохом, несущим людям смерть.

Мы включили в фильм эпизоды, отснятые в вытрезвителе. В этих фрагментах действуют и говорят о себе реальные люди, видеть которых унизительно для нормального человека. Но такие люди еще есть в нашей жизни, и о них говорить надо, причем обязательно очень серьезно и остро, гневно и жестко.

В стилистическом решении фильма мы вместе с оператором К. Кыдыралиевым стремились достичь максимальной жизненной достоверности, что, на мой взгляд, убедительнее и органичнее всего для избранного нами материала. В массовых сценах мы занимали не актеров, а реальных людей с улицы. И в павильоне мы работали только тогда, когда снимали эпизоды в доме Азата. Все остальное — естественные интерьеры и натура. Конечно, это рождало дополнительные сложности, но я убежден, что такой путь был самым верным в работе над «Уланом».

Наша картина рождалась в те дни, когда весь советский народ активно участвовал в обсуждении новой Советской Конституции. Уже подрастает поколение, которому жить и работать по этим законам. Ему дано все, чтобы быть счастливым. Наша задача — воспитать в нем способность к радостному мироощущению, к духовным взлетам и — одновременно — остеречь от ложных шагов, от опасности искалечить себя, свое будущее. Об этом и должна рассказать картина «Улан».

Интервью вела Э. Лындина

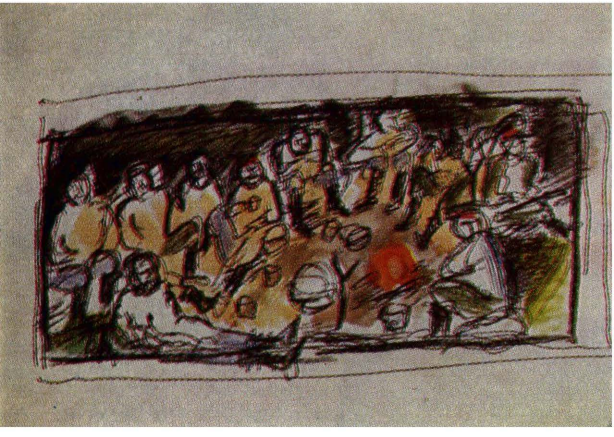


Рисует режиссер Акира Куросава

Сибирский стрелок

Тайга

Бивуак

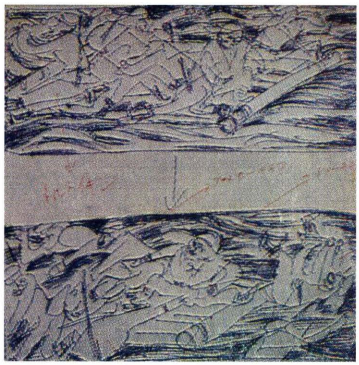


В зазеленевшей тайге

Озеро Ханка

Дерсу Узала

Травянистый луг



Река Такема

Комета

С. Фрейлих

О диалектике развития социалистического кино

Если бы живописцу прошлого, когда еще и в помине не существовало кинематографа, сказали, что в его картине — портрете или пейзаже, — зафиксировавшей одно мгновение и как бы остановившей его, можно воспроизвести, например, то как исчезает улыбка с лица или же передать изменение цвета, то есть, скажем, передать медленный переход ночи в рассвет или, наоборот, дня в предвечерние сумерки, он бы, наверное, подумал, что реализм приобретает новую силу претворения жизни в искусство.

Если бы в свое время актеру сказали, что он может вдруг так приблизить свое лицо к зрителю, что тот «услышит» его мимический монолог, он, наверное, сказал бы, что искусству теперь доступны глубины человеческого сознания.

Если бы постановщику спектакля в пору, когда еще не была изобретена в театре вертящаяся сцена, сказали бы, что он способен легко, в одно мгновение, перенести своего героя за тысячу километров, сменив зиму летом, а крупный план массовой сценой, что действие может быть раздроблено и зафиксировано в множестве сцен с тем, чтобы потом обрести звукопластическое единство, постановщик, наверное, ответил бы, что в таком случае сама профессия его приобретет новый художественный смысл, ибо то, что было до сих пор в каждом случае привилегией писателя, живописца или музыканта, теперь принадлежит ему в совокупности.

Появилось кино, и, на первый взгляд, показалось, что оно действительно всемогуще настолько, что со временем отпадет надобность в других искусствах, поскольку кино обладает свойствами их всех.

Сегодня кино — зрелое искусство, но стало очевидным, что синтез, который ему свойствен, был вовсе не «захватом» других искусств. Синтез — не коктейль, синтез — переработка. Обнаруживая свое место и свои границы, кино будоражило другие искусства, усиливало взаимодействие между ними, однако каждое из них сохранило свой предмет, свой материал и, в конце концов, свои границы.

В кино сходятся не свойства других искусств, а скорее их различия, кино начинается там, где каждое из них кончается, кино объединяет не искусства, а принципы противоположных искусств, существующих в одном случае во времени (литература), в другом — в пространстве (живопись). Кино — искусство времени в формах пространства. Это крылатое определение, принадлежащее испанскому киноведу Вильегасу Лопесу, раскрывает глубинный смысл понятия «синтетическое искусство». Поверхностное же толкование этого понятия заключалось в наивном предположении, что кино — это пиршество ранее выработанных другими искусствами форм. Стоит обратить внимание на то, что в период своего рождения советское революционное искусство пиршеству форм предпочло аскетизм черно-белой хроники, отказавшись от самоигральных фабул, традиционных жанров, кинозвезд, словом — всех тех привлекательных зрелищных моментов, которые были главной приманкой в русском дооктябрьском «синематографе».

Но именно с хроники начинается синтез.

Синтез — не лабораторная проблема. Предпосылкой его являются социальные сдвиги, в результате которых возникает новое целостное представление о мире. Октябрьская революция обновила и человека и мир, придала им цель и разумный ход, преодолела разрыв между интеллектуальной жизнью и практической деятельностью масс.

Массы, которые впервые запечатлела хроника, Эйзенштейн потом «двинет в центр драмы», утвердив стиль хроники в игровом кино.

Эстетическая природа советского социалистического кино явилась выражением социальной сущности Октябрьской революции. Вот почему «для мирового кино, как и для мира вообще, Октябрьская революция и советское кино стали синонимами» [1].

Как видим, тема «революция и кино» не сводится к теме «кино периода революции».

Советское кино, родившись в пору революции, продолжает свое формирование как художественный феномен в эпоху зрелого социализма.

Сегодняшние открытия в области природы искусства кино столь же существенны как открытия в двадцатые годы немого кино, а в тридцатые — звукового.

Синтез, размышлениями о котором мы начали нашу статью, не единовременный акт, синтез — длительный исторический процесс. Киноискусство прошло через ограничения немого кино, чтобы обнаружить сполна свою пластическую культуру; потом кино стало говорящим, чтобы на нынешнем этапе появилось звукозрительное искусство экрана.

Чтобы почувствовать диалектику этого процесса, его связь с общественным развитием, посмотрим из сегодняшнего дня, как формировался первый период кинематографа сразу после революции и что движет им сегодня. Необходимое различие, без которого невозможно поступательное развитие советского кино, вместе с тем обеспечивает единство процесса; во всех его моментах проявляется диалектика Октябрьской революции, открывшей новый взгляд на историю и решившей проблему преемственности в ходе развития общества и культуры.

Справедливо говорят: Октябрь положил предел старому миру. Но можно сказать точнее: Октябрь разрешил противоречия старого мира, открыл перспективу исторического развития.

Диалектика этого процесса наглядным образом проявилась в культуре и особенно в кино, вследствие его аудиовизуальной природы.

Возьмем, например, взаимоотношения Эйзенштейна с его предшественником Гриффитом.

Гриффит — художник дооктябрьской эпохи. Гуманист, он видел общество разделенным неравенством и сострадал обездоленным. Общество он видел как данность, метафизически; он считал, что улучшить положение народа можно путем проявления доброты к бедным со стороны богатых, он переоценивал просветительскую силу кино и потому не избежал сентиментальности и мелодраматизма.

Эйзенштейн, начиная свой путь, освоил у Гриффита масштаб экранного мышления, пластическую культуру в изображении массы, динамику параллельного монтажа, выразительность крупного плана. Однако из, казалось бы, тех же элементов творчества Эйзенштейн под влиянием революции сложил новую систему, и основой ее была новая точка зрения на историю. У Эйзенштейна масса перестала быть историческим фоном, он поставил ее «в центр драмы», его гуманизм приобрел черты социальной активности, он нашел в искусстве новые кульминации и новые развязки, он обнаружил «золотое сечение экрана» и на много лет вперед опередил своим творчеством развитие кино: его «Потемкин» и сегодня остается лучшим фильмом всех времен и народов.

Октябрьская революция могла оказать влияние на развитие мирового кино, потому что сама оказалась способной воспринять и переработать культуру, выработанную человечеством.

Эту идею, в ее глобальном значении, выд-

---

[1] Джей Лейда. Влияние советского кино на художественную культуру Америки. Сб. «Октябрь и мировое кино». М., «Искусство», 1969, стр. 165.

винул Ленин, сделав ее основой культурной политики социалистического государства. Эту программную идею Ленин последовательно отстаивал в борьбе с буржуазной идеологией; вместе с тем он не уставал подчеркивать опасность вульгарной социологии Пролеткульта.

Пролеткульт рассматривал классическое наследство как проявление буржуазной культуры и полностью отвергал его. Ленин показал, что такой ограниченный, утилитарный подход к искусству был и остается опасным явлением. Действительно, с точки зрения Пролеткульта даже Лев Толстой был обузой для рабочего, отвлекал от борьбы, а стало быть мешал его социальному раскрепощению.

Вряд ли всеми уважаемый сегодня литературовед прочтет без улыбки свою давнюю, 1926 года, статью «Объем художественного произведения и бюджет времени русского рабочего». В ней мы читаем: «Вопрос объема художественно-литературного произведения... есть вопрос классовой культуры сегодняшнего дня. У рабочего очень мало свободного времени на культурное развитие: по статистике — час в сутки. Чтобы наглядно показать практическое значение этих цифр и выводов, возьмем «Войну и мир» Л. Н. Толстого и исследуем, во что обойдется рабочему классу ознакомление с этим произведением. Оно обойдется в 46 суток или около 2-х рабочих месяцев (зарабатывающему мужчине и в 41 сутки помогающим членам семьи). Если для овладения этим тяжеловесом старой культуры понадобится около $^1/_6$ части года (и это в период борьбы за новую классовую культуру), целесообразно ли так расходовать неотложное время строительства?.. Класс производителей заинтересован в 3-х страницах, в портативном объеме литературной вещи, как в одном из серьезнейших вопросов своей классовой культуры. Время его расписано — перед ним непочатый край работы» [2].

Ленин говорил по этому поводу нечто противоположное: «Толстой-художник известен ничтожному меньшинству даже в России. Чтобы сделать его произведения действительно достоянием всех... нужен социалистический переворот» [3]. Это было сказано Лениным до Октябрьской революции. После революции он говорил Луначарскому: «Совершенно необходимо приложить все усилия, чтобы не упали основные столпы нашей культуры, ибо этого пролетариат не простит» [4].

Этот острейший вопрос культурной политики двадцатых годов был разрешен партией; однако в последующие годы он вновь так или иначе перед нами возникал.

Так, в тридцатые годы, опираясь на ленинскую концепцию культуры, партия преодолела вульгарную социологию РАППа. РАПП был ликвидирован как организация, в литературе и искусстве возникла атмосфера, когда мог быть создан фильм «Чапаев», как ранее «Потемкин» мог возникнуть лишь в том общем художественном устремлении, которое опрокинуло каноны Пролеткульта.

Так называемая «культурная революция», понимаемая по-маоистски, есть сегодня крайнее выражение вульгарной социологии, сектанства; здесь проявились, с одной стороны, оголтелый великодержавный шовинизм и органически связанное с ним игнорирование коренных интересов народных масс, с другой — отрыв от художественных культурных традиций как собственной истории, так и культуры других народов; подобная «революция» подорвала основы социалистической культуры в стране, глубоко деформировала ее.

Диалектика связи культуры и революции обнажается сегодня в освобождающихся странах третьего мира с особой остротой и своеобразием именно в области кино, хотя и для старых классических кинематографий вопрос диалектики развития остается не менее острым. Почему Годар сегодня критикует Эйзенштейна, перед которым в свое время преклонялся? Напомню. Годар рассекает путь Эйзенштейна, и фильмы, созданные после «Стачки», рассматривает как буржуазное явление; я хочу понять, почему с тех же позиций пи-

[2] Сб. «На путях искусства». М., «Пролеткульт», 1926, стр. 230—234.

[3] Сб. «Ленин о культуре и искусстве». М., «Искусство», 1956, стр. 91.

[4] Там же, стр. 528.

сатель Сартр и философ-феноменолог Дюффрен выступают с идеей «антикультуры».

Три деятеля культуры, всячески декларирующие свою антибуржуазную направленность, не имея позитивной альтернативы буржуазной культуре в момент ее кризиса, рассматривают всю современную культуру, в частности, и кино, как культуру буржуазную. Перед нами поразительный пример, как уже с других, с современных леворадикальных позиций проявляется то же отрицание почвы, без которой социалистическая культура невозможна, а пролетарская культура низводится до уровня интересов еще не развитых масс. Но именно здесь открываются шлюзы для потока той самой «массовой культуры», которая романы Толстого, Бальзака, Фолкнера излагает народу на трех страницах. Происходит исторический парадокс: антагонисты сошлись, работают друг на друга, а между тем Октябрь нас научил понимать глубокое различие между «массовой культурой» и культурой масс.

«Броненосец «Потемкин», «Мать», «Арсенал» — это были произведения, обращенные к массам и являющиеся вместе с тем шедеврами искусства. Интеллектуальный и чувственный мир в этих картинах оказался в единстве, эти картины были и проповедью и исповедью, их гармония отразила новое соотношение сил, которое возникло в результате Октябрьской революции.

Эти картины стали нашей классикой.

И тут возникает важнейший вопрос дальнейшего развития советского кино.

Если на первом этапе Эйзенштейну важно было выработать свое отношение к Гриффиту, то сегодня мы развиваемся уже на основе и собственной классики, а это значит, что сегодня нам надо выработать свое отношение к самому Эйзенштейну, ибо, как заметил Эйзенштейн, — «дальнейшей продвижки на пути «Потемкина» быть не может». Не надо понимать это буквально. Вспомним и другое его высказывание: «Мой фильм «Иван Грозный» вышел из «Потемкина».

Социалистическое кино проходит два этапа, две кульминации.

Первый — через отражение смены миров.

Второй — через познание диалектики уже собственно социалистического развития (что определяет современную трактовку и историко-революционной темы).

Вчера мы вышли на мировой экран фильмом «Стачка», сегодня — фильмом «Премия». Только наивные люди думают, что для зарубежного экрана следует делать специально фестивальные фильмы. В мир можно выйти только теми фильмами, которыми мы идем к своему народу.

В чем состоял феноменальный успех фильма «Летят журавли», успех Калатозова, Урусевского, Самойловой?

Сергей Урусевский открыл субъективную камеру, и сколько подражателей появилось у него. Но разве в этом было дело? Субъективная камера понадобилась, чтоб разглядеть лицо Вероники в момент, когда она задает вопрос — «Скажите, зачем мы живем?»

Октябрьская революция освободила духовные силы народа, сделала народ философом, поставила его перед проблемами смысла бытия.

Ответить сегодня на эти вопросы невозможно, повторяя формы наших классических картин. Мы не изменяем революционным традициям — напрасно наши идейные противники пытаются нас обвинить в забвении своих собственных корней. Они не понимают, что вечно революционному духу народа, социалистической культуре изменой следовало бы считать консервацию форм классического советского кино.

В конце концов поиски форм есть поиски смысла жизни.

Вспомним, как шли сами наши классики:

Эйзенштейн — от «Стачки» к «Грозному».

Пудовкин — от «Матери» к картине «Возвращение Василия Бортникова».

Довженко — от «Арсенала» к «Мичурину».

Козинцев — от «Нового Вавилона» к «Гамлету».

Юткевич — от «Черного паруса» к фильму «Ленин в Польше».

Калатозов — от «Соли Сванетии» к картине «Летят журавли».

Каждый из этих мастеров, начав в немом

кино, преодолевал себя, чтобы потом возвратиться к самому себе только уже на другом уровне. Логика развития этих художников отражает логику развития нашего общества.

Поучителен в этом свете творческий путь Михаила Ромма. Он поставил последнюю немую картину — «Пышка», ему принадлежит честь постановки в звуковом кино лучших фильмов о Ленине.

В пятидесятые годы художник пережил творческий кризис: его картина «Убийство на улице Данте» оказалась старомодной, он настолько был подавлен, что перестал ставить картины. Правда, годы простоя не оказались для него пустыми — он занялся теорией, а как педагог выучил в своей мастерской Тарковского и Шукшина. Это уже немало, однако, чтобы самому вернуться к камере, он должен быть пересмотреть эстетику своих прежних фильмов.

Всю жизнь Ромм работал над глубинной мизансценой, теперь он от нее отказался и обратился в фильме «Девять дней одного года» к плоскостной композиции, словно бы снимал не игровую картину, а документальную, только с актерами. А потом, опираясь на монолог, он создал документальную эпопею «Обыкновенный фашизм», этот по существу телевизионный фильм. Ромм оставил эти два шедевра как завещание, осознав, чем должно стать кино в эпоху телевизионного мышления, соответствующего эстетическим и психологическим запросам общества в эпоху научно-технического и революционного прогресса, когда новые качества приобрела система общения, более динамичная, наглядная, открытая диалогу, и когда наука и искусство познали законы обратных связей.

Советское кино прошло этапы развития, каждый новый этап начинался внутри предыдущего.

Об искусстве двадцатых годов мы легко судим по «Потемкину», перед нами пример, когда в одном произведении художника так полно выявился эстетический идеал времени. Таким фильмом для тридцатых годов был «Чапаев». Сегодня трудно назвать такой «главный» фильм, но это еще не говорит о неопределенности состояния кино. Возможно, такой фильм появится завтра.

Вспомним таких, например, режиссеров, как Бондарчук, Шукшин, Ростоцкий, Озеров, Тарковский, Панфилов, Океев, Нарлиев, Хуциев, Микаэлян, Жалакявичюс, Мащенко, Георгий и Эльдар Шенгелая, Михалков-Кончаловский. Картины их, неповторимые, совершенно непохожие друг на друга, тем не менее явления одного и того же времени, явления современного стиля, который еще только фокусируется, потому что мы находимся в движении.

Октябрь не только научил нас видеть мир в развитии, он сам стал источником движения, влияние его идей на мировое прогрессивное кино общепризнано. Классики советского кино подготовили плацдарм для итальянского неореализма, это могучее направление потом само оказало плодотворное влияние на развитие мирового кино, в том числе и советского. Столь же диалектичным было развитие прогрессивного итальянского кино и в дальнейшем. Если неореализм нашел источник красоты в народном бытии, которое для кино «белых телефонов» было «дном» жизни, то Феллини показал «верх» как «дно»; с какой силой показал он кризис буржуазных отношений во всех его установлениях — государственных, общественных, религиозных, семейных, какой удар по фашизму нанес он в фильме «Амаркорд», где в качестве альтернативы звучит «Интернационал» как надежда мира, как выход из тупика! Непростым был к этой сцене путь художника; противоречия, преодоленные им на этом пути, лишь подтверждают, что неореализм и Феллини — это две руки итальянского прогрессивного кино, которые работали в силу исторических условий в разное время.

В картине Бернардо Бертолуччи «XX век» нет психологических откровений Феллини, как нет в ней и высокой достоверности ранних неореалистических картин, но зато есть такое, что не было присуще каждому из этих явлений. Здесь как бы заработали оба направления. С этой картины, хочется верить, начинается новый Бертолуччи, который до сих пор, по его собственному мнению, вел монолог. Теперь он решился на диалог с массами, он впервые пс-

пытался показать перипетии XX века с позиций марксизма, который является для него в «XX веке» не догмой, не социальной схемой, а источником вдохновения и убежденности.

Во всех картинах Бертолуччи есть проблема разложения, смерти буржуазного общества, но в «XX веке» появилось и нечто новое. «Я считал, что снимаю агонию, а обнаружил жизнь. Как могло произойти такое чудо в то время, как остальная Италия носит маску безликости, надетую на нее средствами массовой информации? Чудо это — коммунизм. Эмилия была первой областью в Италии, где стал известен марксизм»[5].

В картине два центральных героя, родившиеся в один и тот же день — первый день XX века — и связанные потом всю жизнь личными узами; тем не менее они оказываются по разные стороны баррикад; в их судьбе сказывается в конце концов судьба народная, и это обнаруживается в финале, когда крестьяне, бывшие до этого второстепенными персонажами, в решительный момент берутся за оружие и в результате антифашистского восстания становятся главными героями. Режиссер к такой развязке шел осознанно: «Лица и слова бывших статистов, новых главных действующих лиц, — говорит он, — составляют в своей естественной радости истинный смысл фильма»[6].

В самой Италии классовая антифашистская война не разрешилась социалистической революцией: мы видим, как доверчивых крестьян разоружают представители власти. «Мне нужен был бы третий акт, чтобы преодолеть расстояние от 1945 года до наших дней, но у меня не было физических сил его снять»[7]. Дело же, думается, было не в усталости. Есть ситуации, развязки которых в искусстве до поры до времени невозможны. «Действительность наша пока не окончена, это надо писать после революции», — говорил Ленин Горькому по поводу его замысла «Дело Артамоновых».

Аналогичная мысль прочитывается в «Кубинском дневнике» Чезаре Дзаваттини: чтоб неореализм сделал следующий шаг в социальном анализе действительности, необходима социалистическая революция. Это вовсе не значит, что художник должен пассивно ждать. Искусство анализом противоречий старого общества готовит массы к восприятию революции и становится, таким образом, социалистическим по своей тенденции еще до того, как восторжествовала она в самом обществе. Такое опережающее развитие сегодня возможно потому, что в мировом киноискусстве социалистическое кино имеет уже устойчивые традиции. Бертолуччи говорит: «Я постоянно должен был учитывать классовую борьбу. Для меня это ново, и именно поэтому появляются ссылки на советское кино двадцатых годов»[8]. Своими предшественниками Бертолуччи считает Довженко, а также французского режиссера Ренуара, чьи картины «Жизнь принадлежит нам», «Великая иллюзия», «Марсельеза» вдохновлены были идеями Народного фронта.

Говоря о влиянии социалистического кино, мы вовсе не настаиваем на том, что оно проявилось в картине Бертолуччи последовательно. В ней есть «болевые» точки, и они вызывают вполне обоснованную дискуссию. Имеется в виду, во-первых, патология в критическом изображении фашизма, что тоже стало традицией западного кино (вспомним, например, «Гибель богов» Висконти): болезненность физиологическая мешает до конца проявиться фашизму как социальной болезни. Физиологичность проявляется и в ряде сексуальных сцен, данных с натуралистической откровенностью, шокирующей сознание зрителей, не переживших пагубной для западной цивилизации так называемой «сексуальной революции». И, наконец, двусмысленная концовка картины, в которой крестьянин Ольмо и помещик Альфредо, совсем уже старые люди, толкая друг друга, куражась, борются как в детстве — тогда еще не обремененные социальными заботами, а теперь освобожденные от них. Все три момента связаны с определенной трактовкой Бертолуччи диалектики есте-

[5] Бернардо Бертолуччи. Жить и действовать среди противоречий. — «Монд», 27 мая 1976 г.
[6] Там же.
[7] Там же.
[8] Там же.

ственного и социального в человеке, это проявилось еще сильнее в ряде прежних его работ («Конформист», «Стратегия паука»); и хотя в последнем фильме снова звучат эти мотивы, мы открываем в нем для себя нового Бертолуччи: его игровая картина «XX век», как и сделанный ранее документальный фильм «Бедные умирают раньше», отражает, по-моему, хотя и на своем уровне, влияние социалистических тенденций, пробивающих себе дорогу в современном итальянском кино.

Возникает увлекательнейшая проблема — в каких проявлениях существует социалистическое кино в современном мире и как меняется само это понятие «социалистическое кино».

Перед второй мировой войной «социалистическое» кино означало «советское», под «зарубежным» имелось в виду «буржуазное».

В результате разгрома фашизма от буржуазного мира отпал ряд стран, в них возникло в соответствии с новым общественным строем социалистические кино, и если перед войной «европейское» кино обычно означало «буржуазное», то теперь социалистические кинематографии возникли в таких странах юго-восточной и центральной Европы, как Болгария, ГДР, Венгрия, Польша, Румыния, Чехословакия, Югославия; этот процесс продолжается, охватывая и другие континенты, — так на рубеже пятидесятых-шестидесятых годов возникла социалистическая кинематография Кубы.

При ближайшем рассмотрении и понятие «кино буржуазных стран» не равно понятию «буржуазное кино»; ленинская идея о «двух культурах» проявилась и в кинематографии; это особенно хорошо видно в наши дни, когда до предела обострились противоречия капиталистического общества: как оппозиция буржуазной политике возникает кино демократическое, в котором все сильнее дают себя знать элементы пролетарской, социалистической идеологии. Традиции мирового социалистического кино расширяют кинематограф ряда стран Азии, Африки, Латинской Америки, освобождающихся или уже освободившихся в результате национально-освободительной борьбы.

Социалистическое кино многообразно. В каждом случае его природа определяется традициями национальной культуры и условиями, в которых протекала борьба за социальное освобождение. Вместе с тем ему присуще всеобщее свойство, единый принцип — и это есть марксизм, который Эйзенштейн, применительно к искусству, назвал современной «жизненно-охватывающей концепцией»[9].

Диалектика и материализм нашли в марксизме новое соотношение, и это стало свойством реализма.

В XIX веке материализм и диалектика до определенного периода как бы существовали в различных сферах: материализм Фейербаха мог быть только метафизическим, а диалектика Гегеля проявлялась лишь в царстве идеальном, в царстве сознания. Ленин показал, как эти философии стали, наряду с английской политэкономией, источниками марксизма, когда в эпоху революционных преобразований мира история обрела новые связи, когда возникло новое видение вещей, человека и самой истории.

Социалистическое искусство возникает в момент кризиса классического реализма в результате трагической разъединенности духовной жизни и повседневного существования масс; в такие моменты само сознание оказывается в глубоком кризисе; в искусстве расцветают промежуточные формы, за счет «убыли» типов утверждается господство инстинктов, подготовленное в философии чрезмерной переоценкой бессознательного, социальная активность искусства притупляется. По выражению Брехта, декаденство «сжирает» выразительные средства реализма.

Ни в одном из искусств кризис такого рода не обнажается с такой силой, как в кино. У него не было традиций, и сразу, с момента рождения, оно было приспособлено в условиях капиталистического производства для развлечения масс, то есть стало явлением «массовой культуры».

Но именно здесь были, как ни странно, и предпосылки для решительных изменений, когда в них возникла необходимость.

Слабость кино революция превратила в его

---

[9] Из неопубликованных материалов наследия С. М. Эйзенштейна. «Пафос». ЦГАЛИ, ф. № 1923, оп. № 2.

силу, изменив характер его связи с массами. Социалистическое киноискусство начинается с того, что обращается к изображению жизни самих этих масс, оценивает их с позиций революционного пролетариата, способного к активному творчеству. Обнаруживаются новые проявления в самом методе реализма.

Реализм никогда не существовал в заданном, неизменном состоянии, так сказать, в «чистом» виде.

Он утверждал себя в споре с другими направлениями, всегда конкретными, чтобы связать себя тоже с определенным, конкретным историческим существованием, выражая каждый раз определенный социальный и нравственный идеал.

В разное время и в разных странах реализм возникает с тем или иным определением.

Так существует критический реализм.

Мы знаем такое явление, как неореализм.

В истории кино известно направление, именуемое поэтическим реализмом.

Наконец, мы говорим о социалистическом реализме, возникшем в эпоху крушения капитализма, возникшем в зародыше еще в недрах его, но осуществившем себя полностью только в новую, социалистическую эпоху.

Иногда это было чисто кинематографическим явлением, к тому же проявившим себя в определенной стране (поэтический реализм во французском кино тридцатых годов); иногда это было общекультурное явление, охватившее и кино, и литературу, и театр, и живопись, и все-таки наиболее сильно проявившееся именно в кино, причем наиболее наглядно в кино Италии (неореализм). В каждом из этих направлений утверждался определенный стиль, который выражал художественное сознание времени и сами условия общественного и политического развития. Вспомним, как итальянский неореализм возник на обломках фашистской диктатуры, как во французском кино был выхолощен и разрушен поэтический реализм в период фашистской оккупации страны.

Социалистический реализм — детище Октябрьской революции, которая соединила кино с марксизмом и вывела его из сферы коммерческой в сферу высокого искусства. Этот процесс был столь же стремительным, как сама революция, и совпал с социалистическими преобразованиями, вызванными ею.

Как мало понадобилось времени, чтобы в советском кино появились произведения, признанные сегодня классическими! После войны аналогичный процесс — ускоренное развитие мы наблюдаем и в кинематографиях других социалистических стран.

Каждая из этих кинематографий отличается национальным своеобразием, своим виденьем мира, и это только подчеркивает общие, основополагающие принципы мирового социалистического кино, сформировавшего свой метод изображения действительности.

Социалистическое кино предлагает свою концепцию личности. Она выработана всем ходом развития человеческой истории и в момент глубочайшего кризиса буржуазной нравственности противопоставляет нигилизму принцип поведения личности, способной осознать себя в историческом процессе и взять на себя ответственность за судьбу народа. В исследовании такого типа человека и формировались основные этапы социалистического кино, в том числе и советского. Кульминации лучших наших картин связаны с моментами, когда герой оказывается перед выбором и должен принять решение. Так было в «Потемкине»— Вакулинчук под дулами карателей в самый последний момент кричит свое знаменитое «Братья», и наступает перелом в действии; так было в «Чапаеве», когда герой, забывая себя для других, не оглядываясь, один врубается на коне в лавину казачьих всадников, и история меняет свой ход; так было и в картине «Летят журавли», когда в сцене проводов (ставшей столь же знаменитой, как «лестница» и «психологическая атака» в предыдущих картинах) страдания героини осмысливаются авторами как частица народного горя. Фильмы эти, ставшие высшими моментами развития кино, достигают исторического масштаба в массовых народных сценах. Так было и в дальнейшем. И в исторической ленте «Андрей Рублев» (сцена отливки колокола) и в современной «Мне

20 лет» (первомайская демонстрация) высшим моментом действия оказывается массовая сцена.

Судьба человеческая — судьба народная. Этот пушкинский принцип исторической драмы получает свое новое и отнюдь не однозначное выражение в социалистическом фильме.

Разумеется, народность в социалистическом киноискусстве проявляется не только в изображении народа как действующего лица. В советском фильме «Сорок первый» и в болгарском «Козий рог» изображены частные судьбы, в этих произведениях народ словно бы присутствует за кадром, но его глазами увидены коллизии отдельного человека в переломный момент истории. Народность не сводится к теме, народность — миросозерцание.

В народе живет неиссякаемая энергия, искусство им заряжается, черпает в нем непредвиденные коллизии, несочиненные сюжеты, поразительные в своей откровенности человеческие типы, народная жизнь в своей чувственности так же многообразна и естественна, как сама природа. Вместе с тем социалистический художник не может относиться к народу как естествоиспытатель, что свойственно как раз буржуазному искусству. Для буржуазного либерала народ интересен своей естественной красотой, национальное существует в извечных, непреходящих формах, отсюда экзотическое восприятие народной жизни.

Экзотика притупляет ощущение социального. Колониальные фильмы о Востоке призваны были внедрить определенное видение, насаждали привычку видеть себя чужими глазами. «Такие фильмы, как правило, изготовляются по старым голливудским рецептам,— заметил известный индийский писатель и сценарист Ахмад Аббас.— В них индийский полицейский инспектор смахивает на американского шерифа, а бомбейские гангстеры, несмотря на здешнюю жару, носят шерстяные свитеры и ковбойские шляпы, как в вестернах»[10].

Социальное освобождение стран Азии, Африки, Латинской Америки сопровождается на наших глазах деколонизацией экрана, в то же время мы видим, как медленно преодолевается в кино экзотика, закрепившая в народном сознании комплекс неполноценности, национальной отсталости, как трудно завоевывает экран социальный фильм, в котором проблемы народной жизни решаются с позиций классовой борьбы. Тут требуется не только новое художественное видение у создателей фильма, но и новое восприятие у зрителей; художники, формируя новое искусство, формируют и зрителя, с завершением социальной революции этот процесс только начинается. Вспомним: уже функционировали в прокате «Потемкин» и «Арсенал», но фаворитами все же были «Медвежья свадьба» и «Мисс Менд».

Проблема экзотики, которой мы коснулись, не исчезает и в развитом социалистическом кино, она имеет лишь различного рода модификации, возникая теперь уже не столько в социальном, сколько в эстетическом плане, хотя от этого проблема не оказывается ни менее острой, ни менее актуальной.

Вспомним фильм «Ася Клячина». Уязвимость его оказалась в том, что крестьянская девушка была как бы увидена взглядом «горожанина», без достаточного знания психологии героини; экзотичность нанесла немалый вред идее картины. (Разумеется, этот существенный недостаток фильма не освобождает нас от обязанности вернуться к анализу и его частных достоинств, тем более что фильм, оставаясь до сих пор без гласной оценки, не вошел в киноведческий оборот, а между тем было бы важно определить его место в творчестве его создателей — режиссера А. Михалкова-Кончаловского, сценариста Ю. Клепикова, актрисы И. Саввиной, и его значение наряду с такими фильмами, как «Три дня Виктора Чернышева» и «Беда», в развитии «физиологического очерка» — жанра, важного для анализа «частного случая».)

В фильме туркменского режиссера Ходжакули Нарлиева «Невестка» есть все признаки ориенталистского фильма, фильма на тему «женщина в песках», однако художник открывает в материале совсем другое содержание. Вот что сам он думает по этому поводу: «Здесь мы с вами будем говорить об экзотике.

[10] «Известия», 23 августа 1973 г.

Я понимаю, европейскому зрителю действительно жизнь Невестки кажется добровольным заточением, потому хотя бы, что она живет в песках. Я вспоминаю первую картину, снятую прекрасным оператором Германом Лавровым «Десять шагов к востоку». Как там показаны пески? Как враг! И я в общем понимаю такой взгляд на пески, взгляд со стороны. А для туркмена пески — его жизнь. Его друг. Пески сохранили народ от легионов завоевателей. Люди уходили, таились; они знали здесь все: колодцы — как их находить и в свою очередь засыпать и хранить от врага. Для нас пески — как земля и леса, все, что мы имеем, где мы живем.

И современная пустыня — рабочее место человека...» [11].

В «Невестке» жизнь пустыни увидена изнутри, она открывается перед нами в неожиданных аспектах и в каждом моменте истинна. В картине два персонажа — старик и молодая женщина, они выхаживают отару овец, в заботах проходит весь день. А начинается картина так: женщина закапывает старика в песок — оказывается так можно лечить радикулит. Выясняется, что женщина — невестка старика. Мы видим, как проходит ее день. Ведро за ведром невестка достает воду из глубокого колодца, чтобы напоить отару. А когда в воде оказалась мышь, пришлось вычерпывать ее до дна и выливать в ненасытный песок. Затем, во избежание заразы, они прогоняют отару овец сквозь огонь. Потом оказывается, что все это происходит во время войны, что сын старика, муж женщины — летчик, он погиб, женщина видит его во сне — прекрасного, молодого. Горе сделало ее, и без того непривычную к общению, замкнутой. Ее сосредоточенность драматична, мы видим, с какой любовью она выращивает ягнят и как страдает, когда потом приходят заготовители и умерщвляют их для получения дорогого каракуля, делая это со спокойной деловитостью. В конце она держит новорожденного мальчика — не своего, чужого, и старик, глядя на нее, утирает слезу.

Фильм «Невестка» дает пищу для размышлений в двух отношениях.

Во-первых, как произведение, в котором действие развивается в обстоятельствах, поданных с точностью документального фильма. Кино анализирует психологию человека разными средствами. В данном случае художник стремится постичь психологию своих героев как бы путем отказа от анализа мотивов действия. В «Невестке» показаны только дела, но с той обстоятельностью, которая нам открывает психологию. В современном кино такой способ рассказа имеет принципиальное значение, особенно в произведениях, где показывается труд человека. Стоит задуматься, почему документальное кино в фильмах о рабочем классе чаще добирается до психологии людей, нежели игровые фильмы на эту же тему (такой вывод позволяют нам сделать итоги двух Всесоюзных кинофестивалей на тему о рабочем классе — в Горьком в 1972 году и в Челябинске в 1977 году, где показали свое преимущество именно документальные картины — в том и другом случае только они были удостоены премий). Сильная сторона игрового кино — интрига и традиционный драматический конфликт — оказалась слабостью, ибо заставляла авторов без необходимости добывать руду — жизненный материал трудным, глубинным способом, а он в данном случае мог быть добыт «открытым способом», надо было только заметить, что он находится тут, под рукой. Заметить — и довериться ему. В природе «Невестки» лежит документальный принцип длительного наблюдения за поведением человека в процессе труда, узнаются привычки, пристрастия, нравственные принципы, познается индивидуальность человека, его личность. Экзотика присутствует лишь в признаках быта и этнографии. Пустыня в картине — место работы. Мы видим восточную женщину на сломе укладов, в ее судьбе встречаются прошлое и будущее ее народа, и это дает картине масштаб. Совершенная по исполнению, «Невестка» достойна быть поставлена в одном ряду с такими произведениями, как «Нанук с Севера» Роберта Флаэрти и «Голый остров» Кането Синдо.

Экзотика дает представление лишь о внешней стороне национальной жизни, притупляет

[11] «Советская культура», 4 ноября 1972 г.

ощущение социального смысла народной жизни, ее противоречивости. Это хорошо чувствовал В. Шукшин. В его творчестве народное самым причудливым образом переплетено с простонародным. Для Шукшина это не идентичные понятия, хотя и питаются одними и теми же корнями. В «Калине красной» Люба носит эмалевый кулон с изображением «Неизвестной» Крамского, украшение это — атрибут «массовой культуры», оно не истинно, но сама Люба, ее чувство к Прокудину — истинны. То же самое лексика — эти «тада», «счас» делают людей натуральными, вносят в искусство сокровенные, как бы еще не обработанные для литературы переживания.

Поэт писал на этот счет:

Поэзия пусть отстает
От просторечья —
И не на день, и не на год —
На полстолетья.
За это время отпадет
Все то, что лживо.
И в грудь поэзии падет
Все то, что живо [12].

Мы легко замечаем у Шукшина элементы лубка, характерные для стилистики примитива. Если же точнее сказать — Шукшин прибегал к стилизации примитива. И революционные плакаты на стенах тюремного клуба и березки, расписанные на заднике сцены, где хор заключенных исполняет «Вечерний звон...», — все это лукавство автора, ирония, подчеркивающая и невсамделишность, неуместность этих плакатов здесь, и искусственность березок. Потом мы видим Прокудина среди настоящих берез, с которыми он беседует, выйдя на свободу. Истинную же свободу бывший уголовник Егор Прокудин обретет, когда порвет со своим прошлым, он добивается этого ценой жизни, он гибнет от руки своих бывших сообщников в момент, когда вступает в новое общественное бытие.

Комическое и трагическое постоянно присутствуют в творчестве Шукшина, это дает ему возможность вскрыть пласты народной жизни в ее сложнейших переплетениях, что наиболее полно проявилось в диалектике характера героя «Калины красной» Егора Прокудина. Как национальный тип Прокудин просматривается далеко в глубь русской истории, не случайно, что одновременно с «Калиной красной» писались сценарий и роман о Разине «Я пришел дать вам волю». Шукшин как бы с разных концов истории подходил к воплощению русского характера, подвергая его сильнейшим социальным испытаниям.

Именно здесь открывается творческое наследие Шукшина как явление социалистической культуры.

Неистребимая любовь Шукшина к своему народу не мешает ему видеть противоречия в национальном характере на разных этапах истории. Социалистическое искусство следует здесь традициям русской литературы. Национальное бытие не имеет извечных форм и неизменного содержания, ибо «жизнь идет вперед противоречиями» [13]. Марксистская формула «народ — творец истории» и определение «сила привычки миллионов и десятков миллионов — самая страшная косная сила» [14] не отменяют друг друга. В крутые моменты истории национальное может быть революционным, а может стать прибежищем контрреволюционного. В двадцатые годы этой теме посвятил свой фильм «Арсенал» Довженко, в наше время она стала поводом для создания таких произведений киноискусства, как литовский фильм «Никто не хотел умирать», латышский «Я все помню, Ричард», украинский «Тревожный месяц вересень», молдавский «Горькие зерна». Противоречия, подчас мучительные, в национальной жизни анализируются в этих произведениях с классовых позиций, с позиций пролетарского интернационализма. Марксистский взгляд на историю позволяет дойти в анализе исторических конфликтов народной жизни до конца, до скрытой от поверхностного взгляда истины, и стало быть нарисовать во всей мощи объективную картину мира в сложнейшие моменты его развития. Коммунистическая тенденциозность

---

[12] Давид Самойлов. Позднее лето. — «Дружба народов», 1977, № 5, стр. 229.

[13] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 47, стр. 219.

[14] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 27.

становится источником художественности, что особенно очевидно при сравнении различных трактовок произведений с трагической коллизией. Жан-Люк Годар, одержавший несколько художественных побед в ранний период творчества, терпит поражение в картине «Маленький солдат», отразившей происшедшие в свое время алжирские события. Герой держится «ничейной земли» (позиция, которая в конце концов оказалась в историческом плане бесплодной и для самих представителей французской «новой волны») и гибнет, не принеся пользы никому. Перед нами трагедия без катарсиса, гибель героя не освещена историческим смыслом. Стоит вспомнить, как сильно решается эта же тема в картине итальянского режиссера коммуниста Джило Понтекорво «Битва за Алжир»: в момент, казалось бы, уже безвыходный для героев, на сцену выходит народ и своими действиями победоносно разрешает историческую коллизию. Пищу для размышлений на эту тему дают и произведения итальянских режиссеров братьев Тавиани. Главная тема их лент — революция, изображая ее в разных аспектах, они стремятся уловить ее трагические коллизии, но именно здесь они спорны, особенно в таких картинах, как «Под знаком Скорпиона» и «Вперед, сыны отечества!». Снова перед нами примеры трагедий без катарсиса. Вследствие релятивности позиции художников жертвы и палачи у них уравниваются, победившие становятся на одну доску с побежденными, революция ничего не меняет в исторической ситуации, а лишь выворачивает ее наизнанку, меняя противников местами — жертвы становятся палачами, палачи — жертвами.

Здесь мы устанавливаем различие между объективностью и объективизмом. Объективизм лишь имитация объективности, которой чужд философский релятивизм; история нашего искусства показывает, что именно тенденциозность социалистического кино стала условием успешного решения жанра трагедии, о чем говорят такие фильмы, как «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна, «Сорок первый» Григория Чухрая, «Судьба человека» Сергея Бондарчука, «Иваново детство» Андрея Тарковского, «Пепел и алмаз» Анджея Вайды, «Пятая печать» Золтана Фабри, «Мама, я жив» Конрада Вольфа. Последние примеры особенно поучительны. Именно антифашистская тема в современном западном кино является пробным камнем исторической объективности. Мы знаем картины, в которых возникает мотив «всепрощения» фашистских злодеяний по причине срока давности. Не будем говорить о политической ущербности такой позиции, благодаря которой попутно получает индульгенцию и современный неофашизм, вынашивающий планы реванша, в данном случае речь идет о другом — о художественных последствиях такого рода позиции: она не позволяет выявить истинную драму, которую принес фашизм человечеству и самой истории и прежде всего истории немецкого народа. А в фильме Конрада Вольфа рассказывается о судьбе бывших солдат вермахта, оказавшихся в русском плену. В судьбе героев фильма взят истинно трагический момент (и в этом резонирует судьба самого художника — немец, любящий свой народ, он сражался в рядах Красной Армии против гитлеровских полчищ).

В случае подробного анализа этой картины мы бы не преминули отметить и некоторые противоречия в решении замысла, здесь же нам важно сказать главное: существование социалистической Германии позволяет художнику увидеть трагедию своего народа с позиций интернационалистских, из будущего оценить прошлое и развязать его узлы.

Коммунистическая убежденность и народность становятся философской сутью искусства, его реалистической субстанцией. Схематизируя, мы иногда представляем себе партийность и народность как две раздельные опоры социалистического реализма, пищу для такого рода суждений дают произведения посредственные, в которых с помощью художественных образов иллюстрируются готовые идеи, заданные тезисы. В таких произведениях идея как бы подправляет содержание фильма, регулирует его восприятие. Однако тенденциозность, партийность — не регулятор искусства, определяющий меру стихийной чувственности народной жизни, как думают иногда люди поверхностные или

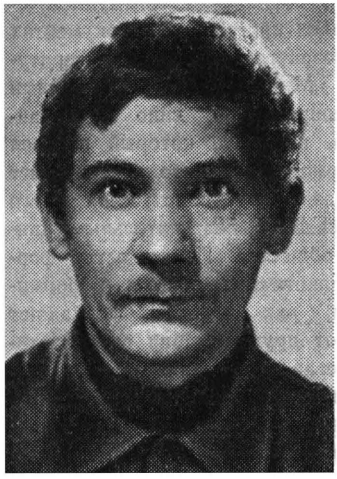
склонные к схоластическому мышлению, чем они и дают пищу для кривотолков в суждении о социалистическом реализме. Так, в западной эстетике мы то и дело встречаемся с идеей о необходимости дополнить фрейдизмом марксизм, который, по их представлению, недостаточно учитывает внутренние моменты жизни человека, его чувственный мир. Идея эта сама по себе неверна и в своей предпосылке и в своей сути. Марксизм не дает готовых ответов искусству. Маяковский, Эйзенштейн, Шостакович, Брехт не были сначала марксистами, а потом — художниками. Они пришли в революцию через искусство, и это только говорит о великом совпадении их намерений и задач революции, на службу которой они себя поставили безоговорочно.

По мысли Ленина, большевики победили в октябре 1917 года потому, что своей политикой «воплотили ту идею, которая двигает во всем мире необъятными трудящимися массами»[15]. Разве не идея, которая движет массами во всем мире, воплощена в творчестве Горького, в музыке Шостаковича, в фильмах Эйзенштейна, стихах Маяковского, пьесах Брехта. Идея не только как мыслительная категория, но и чувственная, идея, которую, по выражению Эйзенштейна, «можно пережить». Вот откуда его уверенность в возможности образного истолкования на экране «Капитала» Маркса, отсюда проистекает и обращение Брехта к жанру пьесы-реферата. Высочайший интеллектуализм этих художников выражает в конечном итоге чувства масс, их новаторство опиралось на «эксперимент, понятный миллионам»[16].

Чувственное и интеллектуальное начала никогда не достигают единства в человеке без борьбы, и потому в конце концов сам человек оказывается объектом ожесточенной борьбы идей. Человека можно лишить человеческого, не только бросив его в лапы естества и плоти, но и начисто лишив его их, то есть превратив его в идеологический автомат. Социалистическое общество преодолевает в человеке отчуждение, идеалом его является гармонически развитая личность. Однако иметь идеал — не значит идеализировать. Равновесие в человеке естественных и общественных отношений — не исходный момент, лишь в результате социального освобождения человек возвращается к самому себе. Этот процесс не завершается с социалистической революцией, а скорее только начинается с нее, ибо революция создаст только условия для постепенного возвращения человека к себе как к нормальной, естественной личности. Роль искусства в формировании такой личности огромна. Сегодня, в пору развитого социализма Коммунистическая партия в своих программных документах провозглашает возрастающую роль литературы и искусства. Мы являемся свидетелями завершения в современном кино звукозрительного синтеза, процесса, который начался еще в период немого кино, что обеспечивает непрерывность развития киноискусства в его диалектической связи с поступательным движением нашего общества. По существу формирование социалистического кино и формирование личности как процессы совпадают и зависят друг от друга. Теория социалистического кино всегда выступала против консервативных концепций, отвергавших сначала применение на экране звучавшего слова, затем — цвета, а ныне монтажа; в каждом случае споры выходили за пределы киноведения, вторгаясь в область философии искусства и понимания самой сути реализма: так сегодня в буржуазном киноведении монтажным концепциям классиков советского кино противопоставляется фотографический реализм с его так называемым «доверием действительности». Однако фотографический кадр и монтаж — не антитезы. «Кадр — ячейка монтажа»[17]. В этом состоит природа кино как искусства, способного показать глубины сознания человека, содержание переживаемых им драм, смысл его исторических свершений.

---

[15] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 34, стр. 332.
[16] С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти томах. М., «Искусство», 1964, т. 1, стр. 144.
[17] Там же, стр. 165.



Вячеслав Лопатин

Фильм о прославленном полководце

Как бы ни был короток отрезок времени, его не выбросить из жизни человека, страны, общества. Постижение характеров и судеб, смысла деяний наших предшественников и современников способствует верному и глубокому пониманию настоящей эпохи и ушедших лет. Время — словно живой организм, молодые побеги которого устремлены в будущее.

Мне хочется в этой связи подчеркнуть удивительную черту нашего социалистического бытия — способность и умение народной памяти отбирать и сохранять самые важные и неизменно волнующие человека ситуации, мотивы, характеры, подчеркивая и усиливая в том или ином персонаже (даже далекой от нас истории) нравственные черты, глубоко связанные с жизнью и чаяниями общества. В этом — своеобразный код исторического мышления советского народа, сообщающий прожитым годам непреходящую актуальность.

Столь важное свойство народного миросозерцания и миропознания органично присуще и нашему кино. Собственно, в этом проявилось влияние Великого Октября на природу и смысл творчества. Искусство социалистического реализма потому и оказалось способным раздвинуть горизонты мировой культуры, что взяло на вооружение весь прогрессивный интеллектуальный и духовный опыт прошлого, осмыслив его на основе новых, неведомых в истории общественных отношений. Алексей Толстой писал, размышляя о советском патриотизме: «Родина — это движение народа по своей земле из глубин веков к желанному будущему, в которое он верит и создает своими руками для себя и своих поколений». В этих словах замечательного писателя хорошо выражен смысл постоянного обращения советского искусства к давней и недавней истории своего народа. Для современных кинематографистов школой и примером являются в этом смысле исторические и историко-революционные фильмы С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, М. Ромма, братьев Васильевых, Л. Лукова и других наших мастеров.

Об этом я думаю с волнением и радостью сегодня, в конце 70-х годов, работая над большим научно-документальным фильмом о талантливом русском полководце Александре Васильевиче Суворове. Это не первое мое свидание с исторической темой. В прошлом я работал над фильмами о Парижской Коммуне, а так же над очень увлекшей меня темой о декабристах. Впрочем сам термин «исторический», когда речь идет об искусстве, ни в коем случае нельзя понимать однозначно, упрощенно. История, писал А. С. Пушкин, не давно прошедшее вчера, но важнейшее звено в живой связи времен. Сегодня, разрабатывая историческую проблематику, мы прежде всего думаем о решении важнейшей задачи, выдвинутой партией в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», — усилить интернациональное и патриотическое воспитание трудящихся.

А. В. Суворов — наш национальный герой, оставивший значительный след в истории страны, в ее борьбе против иностранного нашествия своим бескорыстным служением Родине. Его имя, его жизнь, его деятельность — пример большой воспитательной силы. Кинематографисты старшего поколения рассказывали мне, как Николай Черкасов, сыгравший Суворова в фильме Всеволода Пудовкина, в костюме и гриме славного полководца напутствовал уходившие на фронт эшелоны. Сама картина, сделанная незадолго до Великой Отечественной войны, была очень популярна в народе, а на фронте монологи Суворова воспринимались бойцами с энтузиазмом, звали в бой.

Рабочее название нашего нового фильма, посвященного А. В. Суворову, — «Всегда непобедим остался». В процессе работы мы познакомились со многими документами, архивными материалами, так или иначе связанными с тем давним историческим периодом, публикациями о Суворове, из-

данными не только у нас в стране, но и за рубежом. Поразила нас известная книга полководца — «Наука побеждать». Написанная живым и образным языком, она благодаря этому была доступна и понятна каждому солдату того времени, солдату, которого сам Суворов хотел воспитать находчивым, инициативным и думающим бойцом.

Нам хочется рассказать о Суворове и как об одном из образованнейших людей своего времени (он знал шесть иностранных языков). Как личность он обладал поразительной нравственной силой убеждать и вести за собой. Мы надеемся, что и зрители, прикоснувшись к священным реликвиям нашей истории, почувствуют подлинную красоту мыслей талантливого военачальника, услышат горячее биение его сердца.

Необычайно интересной оказалась иллюстративная иконография. Мы смогли разыскать и изучить некоторые портреты Александра Васильевича, написанные его современниками. Так, постепенно входя в материал, мы постигали те черты в образе нашего замечательного предка, которые сделали его выдающимся человеком своего времени и которые отложились в сознании народном, сохранившем благородную память о нем.

Здесь же хочется сказать о тех материалах, связанных с эпохой Суворова, которые мы обнаружили в зарубежных книгохранилищах. Нас поразило, что все они, как правило, характеризуют русского полководца (как известно, не знавшего поражений) уж очень односторонне, иногда просто принижая и даже искажая его роль в русской истории. Например, американские источники совершенно игнорируют народные истоки деятельности Суворова, прошедшего свою военную школу в начале своего жизненного пути в ряду «нижних чинов» Семеновского гвардейского полка и только через шесть лет получившего свое первое офицерское звание. Не учитывается его историческая популярность. Вместо портрета полководца мы встретили лишь шарж на него. Даже нас, кинематографистов, а не специалистов-историков, удивила странная небрежность в описании его деятельности, невнимание к главным, решающим моментам его жизни.

Вот почему в нашей работе нам кажется принципиально важным опровергнуть субъективизм и предвзятость зарубежных источников, а так же исследовать механизм мифотворчества, в котором, несомненно, находит свое отражение классовая ограниченность буржуазных толкователей русской истории.

Хочется напомнить молодым людям, вступающим сегодня в жизнь и возлагающим на себя почетный долг защиты Отечества, о патриотической основе полководческого гения Александра Васильевича Суворова, вся жизнь и все помыслы которого были направлены на благо Родины.

Воспоминание о той давней странице истории кажется актуальным и вот еще почему.

Наши идеологические противники нередко пытаются исказить и сущность нашей сегодняшней жизни, и отдельные факты русской истории, те или иные эпизоды Великой Отечественной войны Иногда задают невинные, на первый взгляд, вопросы, а зачем вообще сегодня вспоминать, допустим, войну, если прошло уже 30 с лишним лет с тех пор, как она закончилась.

Да, война закончилась давно. Но как быть, если до сих пор живы в сознании ее раны. Для меня, как и для моих сверстников, война вошла в жизнь страхом и болью. Отец ушел в ополчение. Мать, старший брат школьник и я уехали из Москвы в Ленинск-Кузнецк в эвакуацию. Я был мал тогда, чтобы понять всю меру испытаний, выпавших на долю страны. Это осознание пришло позже. Но горе близких, оплакивающих утрату родных, скорбные глаза матери, не знающей, как отогреть нас, детей, и накормить досыта, — помню очень хорошо Потрясли меня, совсем маленького, и рыдания брата, оплакивающего занятые фашистами советские города в первые месяцы войны. И горечь этих первых впечатлений особому оттенила чувство гордости за страну, за солдат наших, сокрушивших врага, отстоявших Родину, спасших мир от фашистской чумы. Такими воспоминаниями живет во мне, казалось бы, совсем недавняя история моей Родины.

Во имя того, чтобы подвиг старших был понят теми, кто войны не видел, чтобы сегодняшняя юность озарилась на миг тем пламенем, через который прошли его близкие в грозное военное лихолетье, и должны трудиться кинематографисты.

«Защита социалистического Отечества есть священный долг каждого гражданина СССР» — записано в нашей новой Конституции. Да, для того, чтобы трудиться на мирной ниве, нам нужно быть уверенными в прочности наших границ. Каждый год приходят новобранцы на службу в Советскую Армию. Мы знаем, что служба в наших Вооруженных Силах, славное 60-летие которых мы отмечаем в эти дни, воспитывает нашу молодежь в духе коммунистической идейности, глубокой преданности Родине. Нам хочется, чтобы наш фильм, работа над которым проходит в знаменательный год, еще раз напомнил молодым, вступающим сегодня в жизнь, все самое ценное, что связано с личностью прославленного военачальника — А. В. Суворова, талант которого был отдан служению Отчизне.

Ю. Богомолов

Тавтология и иносказание

Сегодня в искусствоведении положение о единстве содержания и формы столь же общее место, как и фраза: Волга впадает в Каспийское море.

Волга впадает в Каспийское море, несмотря на общеизвестность этого факта.

Одно дело говорить об органическом единстве формы и содержания, свято верить в него и несколько иное — представлять реальные механизмы, обеспечивающие это единство.

На практике нередко случаются фильмы, в которых стилистические средства оставляют впечатление позаимствованных из других картин. Критика, в свою очередь, часто сожалеет по поводу напрасной усложненности формы интересной по содержанию картины.

И практика и критика в данном случае основываются скорее на понимании формы и содержания как величин достаточно самостоятельных, нежели на положении об их тесной взаимообусловленности.

По поводу «Броненосца «Потемкин» С. Эйзенштейна и «Матери» В. Пудовкина один критик как-то выразился в том духе, что в первом ему недостает человечности «Матери», а во втором — масштабности «Потемкина». Видимо, речь здесь шла о некоем третьем гипотетическом фильме, совместившем наиболее яркие достоинства, с точки зрения критика, первых двух картин: патетический строй эйзенштейновского фильма и внимание к человеческому характеру в пудовкинской ленте. Но в сущности речь могла идти только о создании двух совершенно новых картин. Ибо едва Эйзенштейн сделал бы предметом своего фильма человеческий характер, как ему неизбежно пришлось бы основательно перестроить всю конструкцию произведения. В свою очередь, стоило бы только Пудовкину попытаться позаимствовать у «Броненосца» его форму, ему волей-неволей пришлось бы переменить объект и материал художнического исследования.

Это само собой разумеется, если исходить именно из положения о содержательности формы, если определять форму так, как это делает О. Мандельштам вслед за Данте и на основе его «Божественной комедии», — «выжимкой» из содержания, а не его оболочкой.

Форма, следовательно, — это сгусток, суть содержания. Феноменальность ее не в особенных приемах или комбинациях приемов, а в особенностях сцепления тех или иных приемов с жизненным материалом. Прием может быть и не новым, как правило, и не бывает новым, ново его сцепление с материей реальности.

На этом моменте, пожалуй, в первую очередь и стоит сосредоточить внимание, исследуя вопрос о стилистической выразительности в кино.

Поговорим о содержательности стиля в кино.

Посмотрим, как впадает в форму река реальности.

●

В последней ленте Г. Данелия — «Мимино» безраздельно господствует поэзия душевной щедрости, открытости, глобальной коммуникабельности. Лирическое настроение не просто окрашивает ту реальность, что запечатлена на экране, но сама становится реальностью этой картины. И едва ли не самой существенной.

Редакция продолжает дискуссию о стилевых направлениях в современном советском кинематографе, начатую в № 1 «ИК» статьями В. Михалковича «Стиль кинематографа и стиль фильма» и М. Туровской «Кино — Чехов-77 — театр».

Последняя явно доминирует над всеми элементами конструкции: героем, фабулой, средой.

Поэтика этой ленты, пожалуй, скорее сродни поэтике стихотворного произведения,, нежели прозаического. Фабула явно ослаблена и не в смысле остроты — с этой стороны как раз все в порядке: она и остра и динамична, насыщена событиями, поворотами. Впечатление ослабленности интриги возникает оттого, что события не поставлены в жесткую причинно-следственную связь, не вытекают друг из друга с железной необходимостью, поэтому картина легко может быть рассечена на микроэпизоды, самостоятельность которых, впрочем, относительна.

Они имеют отношение не столько к истории жизни героя, сколько к истории лирической темы. Именно с этой стороны открывается логика событийной череды: подчеркнутый прозаизм взлетов и посадок в горах. Привидевшаяся в романтической дымке сверхзвуковая птица с надломленным клювом, большой город, в котором герой устанавливает контакты, чужой город, который оказывается включенным в систему связи героя со всем миром и родным домом. И снова парение над родными горами, но теперь прозаической реальности сообщена поэтическая окраска. Это знак того, что пришло осознание смысла и цели повседневного будничного быта.

События, стало быть, поставлены в ассоциативную связь. Они не вытекают друг из друга, они вторят друг другу, рифмуются друг с другом. Так же как и персонажи, которые интересны не сами по себе, а прежде всего в связи с развитием темы. Они и представлены на экране только с той степенью полноты, какая необходима для нового импульса движения темы. Оттого в большой картине едва ли не все лица — эпизодические персонажи. Лица людей, их глаза, реплики — как звуки мелодии, — отзвучав, пропадают. Остается мелодия настроения, мелодия мироощущения. Ведет эту мелодию главный герой, значение которого, однако, опять же заметно отличается от той роли, какую исполняет этот конструктивный элемент в сугубо повествовательном, прозаическом произведении. В последнем, как правило, главный герой — это и главный объект художнического исследования. И потому здесь более прямо и непосредственно отражен жизненный материал. Здесь нагляднее обнаруживается связь типа с прототипом, образа — с прообразом. Можно с очень высокой степенью точности сказать о прототипах к «Войне и миру» Толстого. Но угадать реальные лица, с которых списывались герои «Евгения Онегина», — задача изначально невыполнимая.

Герой поэмы или лирического стихотворения в меньшей мере предмет исследования и в большей — средство. Этим, в первую очередь, отличается лирический герой от героя прозаического. Для поэта лирический герой — это способ взглянуть на себя со стороны, отодвинуть от себя свои ощущения, чувства, по возможности объективировать свою внутреннюю жизнь, говорить о себе в третьем лице.

Задача быть приемом и средством и делает фигуру лирического героя элементом более знаковым, чем герой в произведении прозаическом.

Мимино — герой лирический. Легко заметить, что ни характер, ни судьба его не являются предметом анализа. То и другое задано. Здесь нет и намека на то, что принято называть развитием или становлением характера, диалектикой души, логикой судьбы. Герой оказывается замечательно точным, зеркальным отражением определенного душевного состояния, душевного расположения к миру, которое испытывается на разобщенность и отчужденность иных жизненных укладов.

Герой своим присутствием остраняет иную жизнь, а последняя, в свою очередь, оттеняет, подчеркивает в Мимино те свойства души, которые столь дороги автору.

Словом, герой почти так же условен, как и фабула. Высокая мера условности легко удостоверяется одним важным психологическим ощущением. Мы с интересом следим за курьезными приключениями Мимино, но не слишком переживаем за исход тех острых коллизий, в которые он попадает. Чувствуем, что «плохой конец заранее отброшен...». То есть сознаем дистанцию между эмпирической реальностью и ее эстетическим двойником, понимаем, что герой управляем, а события запрограммированы ав-

тором. Этот момент обуславливает важное значение дистанции между автором и героем. Она подчеркивается и эстетически переживается. Опять же подобно тому, как в лирике подчеркиваются и обыгрываются отношения поэта с лирическим героем.

Интерес, таким образом, сдвигается из сферы отношений героя с другими персонажами в область отношений автора с героем. Позиция автора вводится в сюжет, в конструкцию. Она становится важным, существенным конструктивным фактором, который оказывает влияние на характер зрительского восприятия. Доброе, трогательное, богатое оттенками отношение автора к своему герою в конечном итоге должно быть воспринято зрителем как его собственное.

Известно, что документальная природа киноизображения довольно жестко обуславливает так называемый эффект отождествления зрителя с персонажем, на что не однажды обращали внимание и теория и социология кинематографа. Но художественные структуры, родственные поэтическим, как показывает опыт, способны вызвать и обострить эффект отождествления зрителя с автором. В свою очередь, эффект этот может иметь глубокие последствия для поэтики фильма. В случае с «Мимино» он с о д е р ж а т е л е н. Отождествляя себя с автором, зритель сам проигрывает его отношения с лирическим героем и до известной степени сам испытывается на душевную раскованность, естественность, внутреннюю свободу. Вслед за автором, вместе с автором зритель вовлекается в сюжет.

Комедийная окраска, комические трюки, эффекты — все это обостряет коммуникабельность самой картины, укорачивает ее отношения с аудиторией. И в этом смысле форма ленты с ее игрой на публику, с развернутостью композиции на публику и есть самое непосредственное выражение лирической темы, есть ее «выжимка».

Форма этой картины прояснила ту тему, что мучительно пробивалась на поверхность «Афони», но так и не пробилась. И вот почему.

В драматургическом отношении сценарий «Афони» — полная и абсолютная противоположность сценарному материалу «Мимино», несмотря на некоторое внешнее сходство. Сходство, пожалуй, в самом принципе организации фабулы, события которой мотивированы движением главного героя. Но этим оно и исчерпывается. Дальше начинаются разительные несовпадения и контрасты.

Афоня Борщов — не лирический герой, не литературная или кинематографическая маска, а, в первую очередь, характер, любопытный в социальном и психологическом планах. В интересах понимания этого характера строится сюжет. Все максимально приближено к стихии реальности. Более того, сюжет кажется смонтированным из кусков этой самой стихии.

Столь же тесно связаны с реальностью выведенные рядом с Борщовым персонажи, за каждым из которых видна вполне определенная судьба, склад характера, уклад жизни. И кроме того, в материале сценария, в способе его организации комедийный жанр не был запрограммирован с такой категоричностью, с какой он заявлен в фильме.

Кинематографическое выражение этого материала требовало предельно детальной проработки среды, в которой находится герой, тщательного прослеживания будничного, повседневного существования героя. Предельно возможной безусловности подачи самого материала. Но уже с первых кадров в картине начинает доминировать условность стилистической обработки материала. Уже в самом выборе актера на главную роль сказалось вполне определенное намерение форсировать комедийное отношение к герою. Афоня Борщов в исполнении Л. Куравлева — это комик, как бы персонаж из другого комедийного фильма, а не человек с улицы.

Исследование характера в конечном итоге подменено обыгрыванием комедийных сторон этого характера. Так подана история его романтической влюбленности в хозяйку шикарной квартиры. В том же игровом ключе решены многие сцены. Следуя в этом направлении режиссер мало-помалу «утепляет» героя, выводит, выключает его из плана реальности и заключает его в некую условную комедийно-лирическую стихию. Глубоко задумавшийся в финале Афоня Борщов — это не исправившийся герой, как

хотелось бы думать зрителю вслед за режиссером, это просто другой человек. А нарочито условная развязка — Катя, появившаяся нечаянно-негадано, — до предела обнажает условность и героя и запечатленной реальности.

Разумеется, в борьбе с драматургическим материалом режиссер не всегда одерживает победу. И тогда на экране возникают сцены и персонажи как бы из другого фильма. Например, сцена в ресторане с подвыпившим Борщовым.

В «Афоне» стилистическая неоднородность произвольна, то есть не оправдана смыслом. Но что самое примечательное: картина разрываема не столько двумя различными стилевыми направлениями, сколько двумя разными содержательными планами, один из которых (тот, что связан с лирической темой коммуникабельности людских сердец) предвещал, как мы теперь понимаем, «Мимино».

●

В воспоминаниях о Бабеле Паустовский передает разговор, происшедший у них в молодые годы. Автор «Одесских рассказов» жаловался ему, Паустовскому, на бедность своего воображения, на бескрылость фантазии, на неспособность что-либо придумать и описать, кроме известных ему фактов. И на вопрос собеседника, как ему, Бабелю, удается «литая проза», ответил почти со злорадством: «Стилем берем, стилем-с!»

Разумеется, Бабель брал не только стилем. Характер его творческого труда напоминал методику кинодокументалиста: тот же принцип непосредственного, прямого наблюдения жизненного материала... Известны его продолжительные рейды в жизнь и в люди. И тот, что был совершен по совету Горького. И тот, который он прошел вместе с Первой Конной... Но что верно, то верно — вне стиля Бабель не писал. Может быть, потому, что вне стиля не понимал своего времени?

Пример бабелевской прозы тем выразителен, что здесь мы имеем дело со стилистической манерой настолько красочной и яркой, что последняя могла бы показаться самоценной и самодельной (кстати, многим читателям таковой и кажется), но которая, в сущности, являлась способом видения и толкования действительности, средством понять себя и свой век.

Бабелевская проза такова, что вне стилевой ткани смысл ее почти неуловим.

Принцип тотальной стилистики или, как еще иногда говорят, «непрозрачной» стилистики, господствующий в прозе Бабеля, имеет давнюю и, судя по всему, неиссякаемую традицию. Так же как и прямо противоположный принцип стилевой выразительности, предполагающий отражение реальности в формах самой реальности.

Когда-то полярность обоих принципов (но не в масштабе литературы, а в масштабе всего искусства) хорошо определил Л. Выготский: «Я сказал, что сказал, — вот единая формула настоящего искусства. Она противостоит другой: он сказал не то, что сказал, что-то другое»[1].

И далее он пишет, что по первой формуле искусство есть великая тавтология, а по второй — аллегория в широком смысле, иносказание.

Этот антагонизм, отзвук которого мы могли почувствовать, анализируя «Мимино» и «Афоню», и представляет собой определенную теоретическую проблему.

Неясно, какой из обоих принципов первичен, но очевидно, что ни один из них не является конечной целью.

Ясно, что они находятся в оппозиции друг к другу, но не очевидны характер и природа последней.

Едва ли эти принципы можно противопоставить как более правдивый — менее правдивый или более эстетический — менее эстетический.

Поскольку неясна суть противоположностей, постольку загадкой остается вопрос об их единстве. Загадкой, понятно, в теоретическом плане, ибо художественная практика и литературы, и театра, и кино иллюстрирует его достаточно наглядно. В кино, например, нередки фильмы, в которых обе стилевые системы соединены самым решительным образом. Иногда это сделано неприметно, как, скажем, в фильме О. Иоселиани «Жил певчий дрозд», а иногда — наме-

---

[1] «Царь голый». — «Жизнь исскуства», 1920, № 613—615.

ренно подчеркнуто, как, например, у А. Михалкова-Кончаловского в «Романсе о влюбленных».

В свое время попыткой установить логику взаимодействия обоих принципов в литературе стало определение последней Ю. Тыняновым как «динамической речевой конструкции»[2].

По Тынянову, развитие литературной формы побуждаемо требованием непрерывной динамики. И по мере того, как «автоматизуется» одна динамическая система, то есть один из двух конструктивных принципов, «диалектически обрисовывается противоположный конструктивный принцип»[3]. Отсюда следует идея нарушения автоматизма (по Шкловскому — принцип остранения), которая на уровне отдельного произведения сказывается столь же определенно, сколь и в масштабе всей литературы. В связи с этим Тынянов выдвигает положение об эксцентрическом характере связи конструктивного принципа с материалом.

Эта концепция позволила обосновать объективность стилистической материи, то есть перестать относить ее исключительно на счет индивидуальных склонностей художника, и, следовательно, сделала возможной научное исследование этой стороны литературного произведения.

Другое дело, что это теоретическое решение не универсально и неполно. Оно, в частности, хорошо объясняет хронологическую последовательность смены одного принципа другим, но оставляет без внимания историческую одновременность явлений противоположных стилистических планов.

«Эксцентрический характер» связи конструктивного принципа с материалом точно согласуется с тем искусством, формулой которого является «иносказание», и едва ли имеет хоть какое-либо значение для художественной реальности, формулой которой можно было бы считать «великую тавтологию».

Художественный опыт кинематографа почти до предела обостряет теоретическую ситуацию. Ибо в кино, по понятным и очевидным причинам, более чем в литературе и театре, радикально поляризованы обе формулы.

В 10—20-е и позже, в 30-е годы, когда кино самоутверждалось в своих эстетических границах и его развитие проходило под знаком борьбы с фотографизмом, то есть тавтологичностью, и стремлением стать иносказанием, теоретическая мысль, находясь под впечатлением эстетических открытий Гриффита, Чаплина, советского монтажного кино, французского авангарда, немецкого экспрессионизма, довольно успешно оправдывала приемы, которые впоследствии будут названы «формотворческими». Самым значительным и глубоким был вклад С. Эйзенштейна, который не просто уловил формотворческие возможности кинематографа, но поставил их в связь с общими тенденциями художественной культуры.

Нельзя сказать, что в теоретических построениях того времени слишком умалялось бы значение природных свойств кинематографа: его натурности, документальности, безусловности. Последние нередко брались в расчет, но по преимуществу как нечто такое, что должно быть преодолено, то есть как исходная точка развития кино.

По мысли А. Базена, а также З. Кракауэра, то, что принято было считать исходной точкой развития кино, на самом деле есть его далекая и, может быть, недостижимая цель. То есть кинематографу еще предстоит стать тем, к чему обязывает его природа. Это была теоретическая интерпретация художественной практики итальянского неореализма.

Значение чрезвычайно влиятельных в 50—60-е годы построений А. Базена и З. Кракауэра прежде всего в том, что они решили трудную в теоретическом плане задачу — обосновали движение кинематографа в сторону документальной эстетики, исходя из эстетических закономерностей развития искусства.

Дальнейший ход исторического развития художественного кинематографа не то чтобы поставил под сомнение объективную ценность концепций А. Базена и З. Кракауэра, но обнаружил их определенную уязвимость. Объясняя кинематограф, ориентированный на документальную эстетику, и та и другая концепции ос-

---

[2] Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., «Наука», 1977, стр. 261.
[3] Там же.

тавляют вне кинематографического закона практику, отмеченную, по выражению А. Базена, «ересью монтажа» и «формотворчеством», по определению З. Кракауэра.

Отсутствие универсальной общей теории, позволяющей охватить противоположные в стилистическом плане явления, привело к ситуации своеобразного эстетического дуализма.

Разумеется, как это обычно бывает в таких случаях, нет недостатка в работах, исполненных теоретического добродушия и благодушия, почему бы просто не дополнить одну позицию другой, то есть отчего бы не сложить обе концепции, раз уж сама художественная практика складывается из явлений, принадлежащих двум разным эстетическим направлениям?

Нет нужды, видимо, объяснять, что это подход к проблеме не столько диалектический, сколько эклектический.

Мало допустить, что свет — частица и волна одновременно. Надо показать, как это возможно.

То обстоятельство, что мы живем и не тужим в трехмерном пространстве, само по себе не отвечает на вопрос, почему это пространство трехмерно, а не двухмерно, скажем, или не четырехмерно?

Обосновывать приходится не только то, что возможно.

Время от времени является потребность обосновывать возможность действительного.

●

Самое первое и общее объяснение стилистического «двуличия» — в двойственности структуры художественного произведения. Вопрос в том, стало быть, чтобы понять природу раздвоения художественной структуры.

Двойственно положение певца в дохудожественных синкретических формах творчества. Он одновременно ориентирован на публику и на действительность, что отражается в его песне. Связь чрезвычайно коротка: в песне отражается действительность, одновременная с пением

Эта нерасчлененность содержательного и коммуникативного планов еще очень сильна в фольклоре. Но затем, по мере того как обособляется познавательная функция и усложняются в связи с этим способы опосредования реальности, специальной заботой становится контакт художника с аудиторией.

Обособление и расчленение, однако, имеет свои пределы.

Одна из самых давних и устойчивых морфологических концепций искусства — деление его видов на муссические и пластические. Первые — олицетворяют более непосредственный характер отношений произведения с аудиторией и более опосредованный — с действительностью. Вторые — напротив, более прямо связаны с отражаемой действительностью и менее коротко с публикой. Хотя тенденция к дифференциации между тем и другим рядом искусств достаточно очевидна на всем протяжении истории культуры, однако столь же очевидна и обратная тенденция — к эстетической диффузии муссических и технических искусств.

Динамика взаимодействия муссических и технических искусств, возможно, и объясняется заинтересованностью одних в коммуникативных условиях других.

Так литература стремится стать театром. А театр — позаимствовать у литературы ее пространственно-временные структуры.

Так поэзия, более чем какая-либо другая форма литературы, тесно связанная с устным художественным творчеством, особенно привержена эстраде — устной форме своего бытования.

В этом плане можно отметить и известную специализацию жанровых форм. Очевидно, что комедия положений, например, более тесно связана с аудиторией, к которой адресована, нежели с действительностью, которую делает своим предметом. То же самое легко заметить и в отношении авантюрных жанров в литературе и мелодрамы в театре, и приключенческих фильмов в кино, и развлекательных программ на телевидении

А с другой стороны, очевидно, что комедия характеров ближе к реальности, нежели к публике, она более независима от последней.

Разумеется, и жанровые границы нечетки, подвижны, а иногда и просто неуловимы. Это отражение общих закономерностей, связанных не только с дифференциацией коммуникативно-

го и познавательного начал, но и с интеграцией их.

Чтобы еще лучше почувствовать своеобразие этого момента, посмотрим, как относится коммуникативное средство к познавательному акту в сфере научной деятельности. Здесь ситуация, как нетрудно заметить, прямо противоположная: коммуникативная функция стремится к полному и абсолютному размежеванию с познавательной. Язык, стиль научного сообщения тем вернее исполняет свою обязанность, чем он более абстрагирован. Его сверхзадача в предельной объективности, его форма предельно абстрактна. И потому универсальным языком естественных наук, в частности, становится математика — научная дисциплина, имеющая дело с идеальной реальностью. Это наиболее знаковый язык из всех известных.

Отношение языка научного сообщения к его содержанию представляет крайний случай условности, позволяющий не смешивать одно с другим. Разграничение, таким образом, здесь принципиально.

Несколько иначе обстоит дело в сфере информации и хроники. Здесь коммуникация стремится не столько к нейтральности, сколько к прозрачности. Выразительные средства информационного сообщения стремятся в идеале не к размежеванию с его содержанием, но к абсолютному совпадению, полному тождеству. Язык здесь в принципе не должен ощущаться как язык. Выразительность информационной программы «Время», по идее, — момент, не сознаваемый для аудитории. Языком сообщения являются факты сообщения.

Вспомним выражение: говорить языком фактов. Этим языком и говорит кинохроника. И это наиболее конкретный язык из всех известных.

Но в публицистике и документалистике форма не столь прозрачна по отношению к сообщению, и восприятие последнего связано с заметным эмоциональным переживанием первой.

Этот момент в еще большей степени свойствен произведению художественному. Для художественного творчества смешение коммуникационных средств и содержательной стороны принципиально. Язык художественного произведения содержателен, то есть содержателен и познавателен самый процесс его раскодировки, а не только результат последней (как в случае научного сообщения).

Коммуникативные и эвристические цели таким образом достигаются не порознь и не поочередно, а одновременно. Хорошим и наглядным аналогом этой ситуации является естественный язык. Еще В. Гумбольдт, а вслед за ним и А. Потебня показали, что язык в той же степени и в то же время средство общения и орудие познания. Напомним удачную формулировку А. Потебни: «...язык есть средство не выражать уже готовую мысль, а создавать ее...», и язык — «не отражение сложившегося миросозерцания, а слагающая его деятельность» [4].

Такова в принципе роль коммуникативного канала в художественном произведении с той особенностью, что в последнем она значительно активнее и нагляднее, чем в публицистическом произведении.

Уникальность художественной структуры в том, что коммуникационный процесс есть одновременно и познавательный акт. То есть познание и коммуникация — это не последовательные звенья в длинной цепочке, связывающей действительность и аудиторию. Отсюда двойственность художественной структуры, довольно часто отмечаемая в исследованиях семиотического плана.

При этом реже внимание обращается на противоречивый характер этой двойственности. В художественной структуре нет разделения на средства, ориентированные на овладение вниманием публики, и приемы, целью которых является овладение и анализ жизненного эмпирического материала. Каждый из конструктивных элементов активен и в коммуникативном отношении и в содержательном. Очень убедителен в этом плане предложенный С. Аверинцевым анализ содержательного значения рифмы [5].

Столь же двойственна в функциональном отношении и метафора, которая, как отмечают исследователи литературы, есть одновременно

---

[4] А. А. Потебня. Эстетика и поэтика. М., «Искусство», 1976, стр. 171.

[5] См.: сб. «Контекст». М., «Наука», 1976, стр. 81—97.

и способ открыть новую грань явления через известное и «крепче врезать смысл в сознание читателя» [6]. (См. статью Е. В. Ермиловой «Метафоризация мира в поэзии XX века».)

Имея в виду такой угол зрения, было бы полезно взглянуть на природу и «характер поведения» прочих конструктивных элементов.

●

В кино интересна и поучительна с этой стороны история монтажа. Он играет огромную роль в так называемых «воздействующих построениях» фильмов С. Эйзенштейна. Последний не раз отмечал «моторную» роль монтажа.

Монтажное кино 20-х годов нередко именовалось поэтическим, что косвенно указывает на его связь с той художественной формой, где доминирует установка на эмоциональную заразительность. Понятно поэтому, что когда провозглашается принцип отказа от острых монтажных приемов, то это в первую очередь означает стремление к объективизации материала, попытку экспериментировать с реальностью в условиях, близких к реальности, а вовсе не умаление и тем более не отрицание роли художника. И сам монтаж в повествовательных формах не отменяется, изменяется его место в системе других выразительных средств. Как изменяется место и функция ритма в литературе при переходе от поэзии к прозе.

Точно так же двойственно положение актера на экране. Соблазнительно увидеть в истории актерского мастерства эволюционную прямую от актера-типажа к профессиональному актеру. Но прямой при всем желании не получается. А получается колеблющаяся линия между двумя полюсами — актером-типажом и актером-«звездой». Довольно постоянные, наблюдаемые на протяжении почти всей истории кино колебания интереса режиссуры между ними могут быть объяснены, если допустить, что первый олицетворяет связь актера с реальностью, а второй — близость к аудитории, прямую зависимость от нее, поскольку в «звезде» отражаются не столько реально существующие действительные черты человека своего времени, сколько общественно-социальные идеалы, иногда объективные в историческом отношении, а иногда настолько ложные и иллюзорные, насколько иллюзорна и ложна сама социально-общественная жизнь. Так в смутной ситуации военного и послевоенного времени восходят на небосклон экрана «звезды» Рудольфо Валентино и Рамона Наварро. Показательна ориентация советского кино двадцатых годов на действительность и столь же показательно внимание к типажу. Американское кино, которое преследовало коммерческие цели, по понятным причинам апеллировало к актерам-«звездам». Они более коммуникабельны. Здесь только стоит оговорить один важный момент: не коммерческий механизм порождает «систему звезд». Он ее использует.

Ну и, разумеется, стоит отметить не только противоположность, полярность обоих полюсов, но и их взаимное притяжение. И, в конечном итоге, использование в познавательных целях такого чисто коммуникативного средства, каковым является актер-«звезда». Роже Вадим сотворил миф Брижитт Бардо. Анри Клузо попытался проанализировать этот миф с помощью все той же Брижитт Бардо. Интересно использован «звездный» принцип в фильме далеко не коммерческом и не мифологическом — «Кто боится Вирджинии Вульф?».

Наконец, последнее, о чем следовало бы сказать в этом беглом и, конечно же, неполном очерке выразительных средств кинематографа — это о документальном начале, которое в наиболее чистом виде отражает тавтологическую формулу киноискусства и которое с той же неуклонностью стремится к иносказательности, с какой сама иносказательность пытается стать тавтологией.

И тогда на документальном материале рождаются произведения по сути игровые — такие, как фильмы Дзиги Вертова или последние картины М. Ромма «Обыкновенный фашизм», «Мир сегодня». А на материале предельно и изначально иносказательном — будь то фантастический или исторический сюжет — воздвигаются произведения документальные по своей эстетике, такие, как «Андрей Рублев» и «Солярис» А. Тарковского.

---

[6] Сб «Контекст», стр. 160—177.

Характерна та радикальность, с какой сдвигаются все игровые акценты с материала на подачу и обработку его в первом случае. Посредничество автора и в фильмах Вертова и в картинах Ромма намеренно обнажено. Сюжетом становятся отношения автора с материалом, которые у Ромма и Вертова по-разному выражаются — у Вертова посредством острого монтажа, у Ромма — через открытый авторский комментарий. Характерна опять же задействованность в этих конструкциях всех приемов, которые имеют ярко выраженный коммуникативный акцент.

И напротив, знаменательна внутренняя замкнутость сюжетных конструкций в произведениях второго типа, где вся игра допускается только внутри материала и где поэтому столь содержательны внутрифабульные отношения условных персонажей.

Между этими двумя принципиально полярными в стилистическом отношении явлениями возможны переходные ступени.

Возможны кинематографические создания, выдержанные в жанре мюзикла и близкие той театральной традиции, которая берет начало в комедии дель арте. Здесь, как правило, необычайно остра фабула и вместе с тем резко подчеркиваются внефабульные моменты, в частности, активизируется монтажная выразительность и мобилизуется его моторная функция.

Возможна так называемая лирика в прозе, например, поминавшийся здесь «Мимино», или ранняя картина того же Данелия «Я шагаю по Москве», или последние фильмы Э. Рязанова «Ирония судьбы», «Служебный роман», где мы имеем дело уже с сюжетными конструкциями, прозаическими по форме, но не по сути, и где чрезвычайно сильны, как мы старались показать на примере «Мимино», внефабульные отношения и где натура, эмпирия представлены в чрезвычайно отцеженном виде.

С другой стороны, мы наблюдаем построения с иной условностью, не меньшей, а иной. «Жил певчий дрозд», «Пастораль», «Восхождение» — картины столь же изощренно условные, как и «Чудаки» или «Мелодии Верийского квартала».

Несходство предопределено ориентацией условности.

В мюзикле, например, она делает возможным непосредственные отношения персонажей с аудиторией, она если и не отменяет рампу, то резко динамизирует ее. Может быть, самые показательные здесь примеры — это последние фильмы Р. Быкова, эстетика которых, возможно, предвосхищает технологию голографического кино, то есть безэкранного кинематографа, зрелища без рампы. Здесь условность, как правило, прокламирует и афиширует несовпадение изображения и изображаемого, подчеркивает искусственность экранной действительности. Изображение таким образом оказывается в крайне опосредованных связях со своим предметом и в предельно непосредственных — с публикой. Здесь иносказательность — будь то сюжета или героя — отправная точка картины, а верность действительности, узнавание действительности — конечная.

Условность картин типа «Жил певчий дрозд» направлена прежде всего на поддержание впечатления тождества изображения и его объекта. Здесь отправная точка — тождество, тавтология. А иносказательность открывается ближе к финалу. Это открытие ощущается как откровение. Форма притчи обнаруживает себя как выжимка содержания — концепции.

●

Интересны и недостаточно осознаны в кино возможности стилизации. Как аналитические, так и коммуникативные. Они интересны прежде всего в том смысле, что стилизация — изначально двусмысленный прием.

Помнится, сколь тщательно были стилизованы интерьеры в фильме «Драма из старинной жизни» И. Авербаха. Стилизация в данном случае была способом отослать зрителя к тому времени, о котором речь, и удостоверить тождество изображаемого и изображения. Но вместе с тем тщательно реставрированный, почти орнаментальный быт — своего рода метафора духовной несвободы, застенок, в котором томятся герои, отчасти сами его и сотворившие.

Может быть, комический эффект «Берегись автомобиля» имел бы более глубокие послед-

ствия, если бы авторы картины прибегли не к откровенной пародии на детективную литературу, а именно к стилизации этой литературы. В этом случае, видимо, пришлось бы отказаться от закадрового комментария, с которым в основном и связана пародийная сторона комедии, а весь детективный материал сделать внутрикадровым, внутрифабульным. Тогда условность детективного элемента была бы видна сама, а не подсказана извне. Она была бы видна нам, зрителям, и осталась бы незамеченной для героя. По крайней мере, мы были бы более или менее уверены в том, что Деточкин принимает условную коллизию как безусловную. Авторы шутят по поводу странностей своего героя и его страхов перед милицией, и его чувства вины перед любимой, и его боли в ноге, закушенной стальным капканом, но самому герою не до шуток — ему и страшно и больно.

Зритель благодаря стилизации сможет полнее себя отождествить с героем, то есть оказаться внутри фабульной ситуации, сохранив вместе с тем, благодаря той же стилизации, позицию внешнюю. Это бывает похоже на те чувства, с которыми мы смотрим выступление искусного фокусника-иллюзиониста: мы принуждены не верить тому, что видим собственными глазами.

О некоторых людях говорят: никогда не знаешь — шутит он или говорит правду. К этой двойственности в принципе стремится каждое произведение, балансирующее на жанровой границе: комедии и детектива, мелодрамы и трагедии.

Вот отчего здесь столь увеличивается роль стилизации.

Прием этот, однако, не ограничивается чисто иллюзионистской задачей.

«Раба любви» Н. Михалкова — картина необычайно картинная и в изобразительном решении и в актерском отношении, вследствии чего и герои и события воспринимаются большей частью со стороны, как бы сквозь толщу не слишком прозрачного стекла. Само собой эффект сопереживания и соучастия героям, заключенным одновременно в мелодраматические и исторически достоверные обстоятельства, — эффект, всегда столь желанный для кинозрителей, оказывается почти недостижимым. Отсюда недоумение и даже раздражение зрителей, которым разрешено посмотреть на дивный маскарад, но не позволено войти в круг его участников.

Между тем во взгляде со стороны и издалека есть свои выгоды и преимущества.

Самые замечательные открытия в области геологического строения Земли были сделаны с космической высоты.

Видно, что авторы «Рабы любви» не ограничивали свою задачу воспоминаниями о героях светлых киногрез — для этого картина слишком иронична; так же как не стремились к их развенчанию — для этого она чересчур ностальгична. Для приключенческой ленты она мелодраматична. Для мелодрамы — опять же сверх меры иронична. И так далее.

По мере того как от нас все время ускользает суть отношения авторов к героям и событиям, проясняется суть самих героев и событий и связанная с нею самая важная тема картины. Перед нами история человека, волею обстоятельств вовлеченного в мир иллюзий. Немой «синематограф» с его мелодраматической эстетикой и комичной производственной кухней — достаточно наглядное и вместе с тем яркое олицетворение этого мира. Рисованные и рисующиеся на экране страсти, суета и неразбериха на съемочной площадке, поклонение публики — все это разные этажи одного здания, в стенах которого оказалась запертой звезда немого кино Ольга Вознесенская. Затворничество — добровольное.

Елена Соловей — актриса, наделенная редким даром стилизации, — привносит в бытовое существование своей героини ту манеру поведения, жестикуляции, интонаций, которая сродни экранным отражениям последней. Искусственность того искусства, которое воплощает Ольга Вознесенская, становится ее душой. Примечателен ее бунт, который с самого начала носит чисто эстетический характер, — актриса вдруг открывает неподлинность своего искусства. Возглас, обращенный к поклонникам: «Господа! Господа! Что ж мы делаем?» — исполнен искреннего отчаяния. Но поклонники страст-

но молят об автографе, тянут карандаши, книги, и следы отчаяния Ольги Вознесенской сменяются слезами умиления, восторга и благодарности. Она не просто покоряется власти иллюзорной действительности, но уверяется в ее святом и правом смысле.

Естественные чувства и эмоции, едва отпущенные сердцем, застывают на лету в эффектном слове, в запоминающемся кадре, в вопрошающей интонации, в причудливых линиях жестов. Вся эта эмоциональная экзотика напоминает реликтовые растения, застывшие в каплях янтаря... Драматизм ситуации в том, что человек обречен на сугубо эстетическое существование. Эстетизм, как янтарь, запечатлевает мгновение ценой гибели живой эмоции.

Острота коллизии была бы почувствована в полной мере, если бы авторы картины дали почувствовать меру подлинности той безыскусственной жизни, что ее окружает, вкус невымышленной, нестилизованной реальности. Если бы изображенный в картине мир подпольщиков, революционеров и контрреволюционеров чем-то существенным отличался от репертуара Ольги Вознесенской.

Все отличие в жанре: там мелодрама, здесь детектив. И отчасти в стилистике. В одном случае стилистика немого периода кинематографа, в другом — звукового 30-х годов. Действительность и стилизация не поляризованы до конца. Оттого пульс конфликта в конечном итоге теряется.

Тем не менее эффект, достигаемый стилизацией, достаточно значителен. Суть эффекта в том, что стилизация здесь не только прием, средство, но и предмет художнического исследования. Стилизация исповедуется героями как принцип, смысл и философия жизни. Это самый важный содержательный момент «Рабы любви». Именно адекватность, почти тождественность выразительного средства и выражаемого содержания и сделали этот художественный прием настолько заметным, что он может показаться самодовлеющим.

И события, изложенные в фильме, и герои, представленные им, конечно же, имеют определенное отношение к исторической реальности, но благодаря стилизации то и другое берется как материал, посредством которого выражается суть иного духовного опыта. В данном случае выясняется вопрос: насколько эфемерен иллюзорный мир и насколько сильна его реальная власть. И более того — насколько объективна потребность в нем?

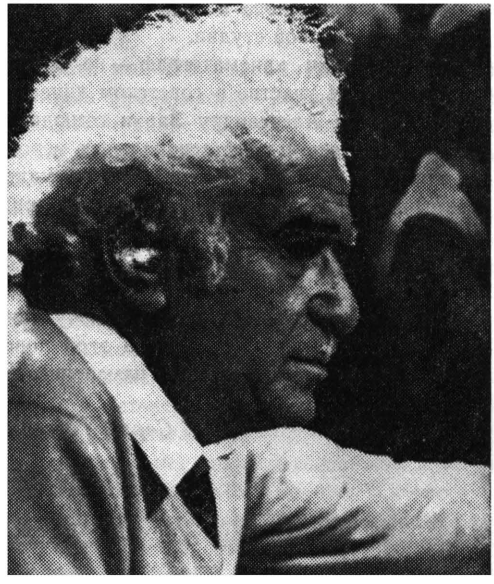
Обобщающий иносказательный эффект истории легендарной актрисы был достигнут именно стилизаторскими средствами, а не простой переменой реального имени прототипа вымышленным.

●

Примеры того, в какой мере конструктивные принципы предопределяются диалектикой коммуникативных и познавательных целей, можно множить и дальше.

Но существенна одна оговорка. Она касается общего вопроса о пользе теории для художественной практики.

Самая верная и глубокая теория значит не больше, чем указание на развилке путей сказочного героя. Там сказано, что он потеряет голову или коня, но не гарантировано, что он найдет жар-птицу. Чтобы поймать жар-птицу, надо совершить творческий подвиг.



Преданность искусству

К 70-летию А. Г. Зархи

Я знаю Александра Зархи в кинематографе столько же, сколько и самого себя.

Вместе мы начинали в двадцатые годы на старейшей студии страны, которая ныне именуется «Ленфильм». Снимались в одной картине «С. В. Д.» — Александр Григорьевич в качестве конькобежца, а я — в роли опасного человека Романа Медокса. Вместе нам было тогда еле-еле сорок. Легко подсчитать, что с той далекой поры прошло полвека.

Ныне Александр Григорьевич Зархи — один из выдающихся советских режиссеров. В длинном списке его работ значатся и «Горячие денечки», и «Депутат Балтики», и «Член правительства», и «Малахов курган», и «Во имя жизни», созданные вместе с Иосифом Хейфицем и составляющие славу и гордость советского киноискусства. Ни одно хоть сколько-нибудь серьезное исследование истории советского кино не может обойтись без имени Зархи, без обстоятельного анализа «Депутата Балтики» или «Члена правительства», одного из лучших довоенных фильмов о колхозной деревне.

Последние два десятка лет Зархи работает на киностудии «Мосфильм». Здесь он снял «Высоту», поразившую свежестью мысли, искренностью чувств, поистине мастерской простотой режиссуры. Здесь же были им созданы такие разные фильмы, как «Люди на мосту» и «Мой младший брат», посвященные проблеме выбора пути, поиска истины, как экранизации русской и советской классики — «Анна Каренина» и «Города и годы». А совсем недавно вышла на наши экраны «Повесть о неизвестном актере», где режиссер обратился к дорогому его сердцу миру актеров, фильм, где отразились жизнь, любовь, привязанности, убеждения и великая, неиссякаемая преданность искусству Александра Зархи.

Сейчас у Александра Григорьевича много новых планов, которыми всегда так богата его творческая жизнь. Как и прежде, он жаждет работать, работать, работать. И независимо от того, работает он с Иосифом Хейфицем или один, в своем понимании кинематографа Александр Зархи сохранил главный для себя основополагающий принцип: все начинается с мысли, с вопросов — зачем? во имя чего? Тут, может быть, сказалась традиция, которой имел все основания гордиться художественный совет «Ленфильма» под руководством

Адриана Пиотровского в годы бурного расцвета ленинградской студии.

Для А. Зархи кинематограф — не служба, а призвание. И участие в советском кинематографе видится Александру Зархи отнюдь не только в контексте профессиональных мерок и критериев, а в контексте всего многосложного развития жизни, где заботы и интересы зрителя являются генеральной точкой отсчета для любого замысла.

Сейчас, когда мы отмечаем семидесятилетие Александра Григорьевича Зархи, я хочу пожелать нашему юбиляру шагать по этой дороге со всем запасом сил, мыслей и намерений, шагать все дальше и дальше.

Сергей Герасимов

«Я здесь, чтобы волноваться...»

Привычнее всего было бы начать с перечисления заслуг А. Зархи в истории советского кино. Так я и хотел начать — но одумался.

Я вспомнил, как не любит Александр Григорьевич эпитетов типа «старейший». Нелюбовь эта — воинствующая, я бы сказал, программная.

Я вспомнил одну нашу совместную зарубежную поездку, когда, представляя нашу делегацию, Александра Григорьевича упорно величали «Нестором советского кино». Бог его знает, почему именно Нестором, вероятно, таким образом хотели подчеркнуть особое место Зархи в истории. Помню, что только положение почетного гостя помешало Александру Григорьевичу обратить тихую ярость в громкий эмоциональный взрыв, которому мы, друзья режиссера, порой бываем свидетелями. Вот почему я сегодня не хочу лишний раз соединять имя юбиляра с историей.

Не хочу я также проводить довольно банальную мысль о «вечной молодости» — ибо вечной молодости, увы, не бывает, и все мы это прекрасно знаем. Если что и есть вечное у художника, — так это в о л н е н и е. Именно оно и не дает человеку стариться. «Я здесь для того и нахожусь, чтобы волноваться», — говорит герой последнего фильма Зархи «Повесть о неизвестном актере», имея в виду сцену, свой театр. И эту формулу я могу применить и к Александру Григорьевичу, имея в виду съемочную площадку, вообще — кино. Картина эта, конечно, не исповедь и не автобиография режиссера, даже не вариация на тему. Но по тому, чего добивался Зархи в работе, по тому, что любо ему и не любо, что главное для него и что второстепенное в искусстве, по тому, каким он хотел видеть героя, многое стало ясно и о самом Зархи.

Искусство для героя фильма Пал Палыча Горяева имеет категорию ныне несколько старомодную — категорию святости. В наш разумный век мы легко можем доказать, что важен результат, а не то, сколько сделано для его достижения телодвижений и сколько произнесено самых пылких и влюбленных слов. Но все же — как беден и сух, как скучен и некрасив бывает порой путь к цели, если он не освещен фейерверком споров, ночных телефонных звонков по поводу и без повода, без публичных сомнений, без десятков не по делу прочитанных книг, без дальних поездок, тоже вроде бы «не по делу»! Так вот, в чем труднее всего обвинить поколение выдуманного Пал Палыча и реального Александра Григорьевича — это в н е л ю б о п ы т с т в е.

Вот недавно Зархи ездил на БАМ... Я не хочу сказать, что поездки за тысячу верст уже сами по себе свидетельствуют, что ты идешь в ногу с эпохой. Но факт остается фактом, и немногие из наших собратьев по профессии могут похвалиться такой охотой к перемене мест.

И пусть в кинематографе не будет ни «молодых», ни «старейших». Пусть будет одна действующая армия сотоварищей, в которой преданно и с честью трудится и воюет ее солдат — Александр Григорьевич Зархи.

В. Валуцкий

Л. Ягункова

Три дня у Райзмана

День первый

...Дождь по крышам, дождь по стенам, по щербатой мостовой. Городок невелик — из тех самых городов, где дома и деревья — вровень, и деревьев больше, чем домов. Листопад прошел, и открылись глазу обветшалые заборы, потемневшие стены, незатейливое убранство окон — две-три герани да простенькая занавеска в горошек.

Все это родное, взаправдашнее, подлинное — забываешь, что дом ненастоящий, дождь ненастоящий — во дворе «Мосфильма» проложена улица провинциального города.

Я люблю приходить на съемочную площадку в самый разгар рабочего дня, когда у тебя на глазах разворачивается действо не действо — жизнь, так похожая на настоящую, и все-таки ненастоящая — иной плотности, иного наполнения: гуще, насыщеннее.

«Улица» жила своей жизнью. Двое прохожих, мужчина и женщина, остановились у подъезда. Разговор оборвался на полуслове — судя по неловкой паузе, трудный для обоих разговор.

— Хотите, я стану перед вами на колени! — вдруг сказал он и действительно опустился перед ней на мокрые плиты.

— С ума сошел! — она без оглядки вбежала в подъезд.

Острота момента, необычность положения, некоторая драматическая приподнятость обоих персонажей: вроде бы пришли из реальной жизни, а живут по каким-то иным законам — с такой полнотой чувств, с такой отдачей, что в действительности человека, так живущего, ненадолго бы хватило,— все это заставляло предположить, что перед нами несколько условная, намеренно заостренная ситуация.

Я сказала об этом режиссеру Юлию Яковлевичу Райзману. Он удивился:

— Да, момент острый, но абсолютно конкретный, достоверный. Конкретные люди в конкретных обстоятельствах.

— Но разве нет никакой условности в таком напоре чувств, в таком коленопреклонении?

— Ни малейшей. Самые обыкновенные люди — и чувства их простые, человеческие: чувства людей любящих, страдающих, непонимающих друг друга. То, что происходит с ними, абсолютная правда. Никаких преувеличений. Для меня кинематограф — искусство только тогда, когда я теряю ощущение экрана и погружаюсь в жизнь.

— Но все-таки нет ли в том, что сейчас на наших глазах было разыграно, определенного сгущения, нажима, безусловно, вполне уместного в искусстве. Ну, к примеру, в том, что, объясняясь, он встал на колени?

Райзман засмеялся.

— У нашей героини есть такая реплика: «Ужас в том, что вы действительно забыли, как завоевывают любовь женщины, как мучаются, теряют голову, борются за нее...» Да, действительно, забыли.

— Юлий Яковлевич, дайте прочитать сценарий.

— Зачем? Не надо его читать.

— Но как же писать о съемках, не читая сценария?

— А это — как взглянуть на рабочий процесс Можно, конечно, рассказывая о съемках, идти за сюжетом, но это неблагодарная задача. Будущий зритель вас за это не поблагодарит. Зачем заранее рассказывать сюжет? Повашему, он ничего не теряет в пересказе?

— Я вовсе не ратую за буквальный пересказ сценария. Но опосредованно, как бы глядя на него через все происходящее на съемочной площадке?..

— Если вы приходите на площадку, вооружившись сценарием, и каждую минуту сверяетесь с ним, ищете в нем комментариев ко всему, что происходит на съемке, вы рискуете оказаться у сценария в плену. На съемке многое меняется.

— Но разве неинтересно сравнить написанное и разыгранное, проследить, как меняется тот или иной эпизод в процессе работы?

— Интересно, если все эти изменения помогают осознать работу над картиной как сложный, но единый процесс. А для этого надо пройти с группой весь съемочный период. Бывая на съемках от случая к случаю, лучше не ставить себе такой задачи. Двух-трех съемочных дней вполне достаточно, чтобы войти в мир будущего фильма — убедиться в его реальности, безусловности, уверовать, что его герои самые обыкновенные люди, выхваченные из жизни...

Между тем перерыв кончился — репетиция возобновилась.

Двое перешли улицу и остановились у подъезда.

— Хотите, я стану перед вами на колени? — но вместо того, чтобы исполнить это, молодой актер обернулся к Райзману. — Юлий Яковлевич! Нельзя на одно колено!

Театрально — как герой-любовник. Нет, если уж Юра встанет на колени, то на оба; даже не встанет, а рухнет... — и он действительно рухнул на оба колена, как подкошенный.

На героя-любовника он и в самом деле не похож: в его облике было даже что-то инфантильное — большой мальчик. Но в мальчике чувствовались мужские черты: смелость, решительность, надежность. Это — Олег Вавилов из Московского театра юного зрителя — д'Артаньян из «Трех мушкетеров», пожалуй, самый романтический, самый юный мушкетер из всех, которых мне доводилось видеть. Рядом с ним Ирина Купченко казалась очень уж взрослой, очень замкнутой и чуть-чуть... злой.

Сценария, сценария не было под рукой! Обо всем, что связывало героев этой сцены, приходилось только догадываться. Опрометчивое обещание, данное режиссеру: не читать сценарий — вступило в силу.

●

Вспомнилось: несколько лет назад в одном из журнальных выступлений кинодраматург Е. Габрилович упомянул впервые о сценарии, который он писал вместе с режиссером Ю. Райзманом, — «сложном сценарии о потребности любить». «Нашей героине сорок лет, — писал драматург. — Вопреки утверждениям друзей и знакомых, что любви нет, что время страстей кануло в Лету, она хочет любви и встречает ее. Правда, поздно. А тот, кого она любит, гораздо моложе ее. Она мучается этим возрастным несовпадением, этой изменой семье, где ее любят, верят и все равно ждут. И возвращается, и ей все прощают. И жизнь прекрасна. Но любви нет и больше уже никогда не будет».

Таким был замысел. Много лет назад, еще на лекциях Е. Габриловича во ВГИКе мы усвоили: режиссер, как бы он ни был талантлив, бессилен без писателя-драматурга, единомышленника, но и у режиссера есть свои права, свое видение. Кинодраматург и кинорежиссер должны быть не случайными попутчиками, а соратниками в искусстве, поборниками определенной манеры, определенного направления в кинематографе. И если к тому же режиссера и драматурга связывает длительная дружба, как Райзмана и Габриловича, они могут начать совместную работу над фильмом на той стадии, когда замысел еще только складывается, а ведь чем раньше начата совместная работа, тем она плодотворнее.

Улучив минуту, спрашиваю:

— Юлий Яковлевич, сильно ли изменился первоначальный замысел?

— Разумеется. Евгений Иосифович Габрилович — насколько я помню — задумал сначала написать сценарий о сорокалетней женщине, которая прожила свою жизнь без любви. Замысел небезынтересный. Обратимся к человеческому опыту. Мы считаем нелюбящих

Рабочий момент. Режиссер Ю. Райзман и актриса И. Купченко в роли Евгении Шевелевой

несчастными, и хотя любовь во все времена чаще всего становится для человека нелегким испытанием, мы идем навстречу этому испытанию — в нем проверяется наша человеческая суть. Без любви нет настоящей семьи, воспитанных, подчеркиваю, воспитанных детей, без нее нет и плодотворной работы, нет творчества. Любовь — это основа нравственности.

Но потом — по мере того как мы углублялись в этот замысел — нам показалось интереснее выяснить, что же ищет в любви современный человек и что несет его любовь другому. Всех интересует, какие процессы идут ныне в сфере интимной человеческой жизни. Мы часто говорим о равноправии женщины и о том, что оно принесло. Социальная структура мира меняется на глазах, и женщина занимает в обществе все более значимое место. Ну а ее интимная жизнь? Все чаще слышишь, что современной женщине она не приносит удовлетворения: ей не хватает человеческой теплоты, нежности, если хотите, преклонения.

Мы решили рассказать историю одной женщины — ее семьи, ее любви. Историю, как нам кажется, типичную. Хотя женщину эту многие считают «странной» — сценарий так и называется «Странная женщина». Странность ее в том, что она хочет той самой настоящей, подвижнической, рыцарской любви, которая ныне считается «несовременной». Ищет ее. Ошибается. Терпит крах. А когда находит — уже не верит в нее. Вы уже знаете, не в моем обыкновении пересказывать сюжет, скажу только, что рядом с ней в фильме будет несколько героев — каждый со своей позицией, со своим «взглядом на любовь». Один убежден, что люди возвели это чувство на неподобающую высоту: есть вещи куда более серьезные. Другой смотрит на женщину как на коллегу по работе и «коллегу по постели». Ну, а третий счи-

тает, что прогресс несет людям освобождение, а их чувствам — раскрепощение: недалек «золотой век» — век расцвета чувств. Каждый из них будет стараться убедить нашу героиню в своей правоте...

●

И снова возобновилась работа на площадке. Оставалось наблюдать, вдумываться в происходящее.

Итак, герои фильма помолодели: женщине, которую играет Купченко, — лет тридцать с небольшим. Значит, и тема большой любви получит в фильме несколько иное освещение. Мироощущение тридцатилетней женщины все-таки отличается от мироощущения сорокалетней. Ей присуща тайная надежда, что все лучшее еще впереди, что завтрашний день будет полнее и богаче. Тем больнее разочарование, тем ощутимее утрата. Женщина не просто утрачивает веру в любовь — она теряет с ней свою индивидуальность, утрачивает ощущение самоценности своей личности — единственной, неповторимой, однажды живущей на земле. Зрелого, умудренного жизнью человека не так-то просто сломать; скорее ломаются вот такие. И, по всей видимости, в той, которую играет Ирина Купченко, этот надлом уже произошел. В замкнутом ее лице, в опущенных плечах чувствуется большая усталость. Нечто безрадостное есть и во всем ее облике, а унылая темная одежда делает ее старше, незаметнее. И все же спутник глядит на нее искательно, любяще: что-то он находит в ней, не видимое стороннему глазу. Он гораздо моложе, он полон сил, полон решимости выстоять перед ее холодным, словно бы невидящим взглядом. Она уйдет, а он, конечно же, еще долго будет стоять у нее под окнами — и что ему дождь!

Снова возникло ощущение реальности, взаправдашности всего происходящего: настоящие люди, настоящая жизнь. Такой и будет она перенесена на экран. Разные есть режиссеры, разные творческие манеры и методы. Это — Райзман, его мир, его герои — живые и узнаваемые.

Проблема государственного отношения к своему делу, к своему профессиональному долгу — и рядом с ней проблема становления молодой семьи, — пожалуй, в каждом фильме Райзмана она присутствует. Вспомните «Коммуниста», вспомните «Урок жизни», «Твоего современника». При этом личные семейные отношения рассматриваются как продолжение отношений гражданских, общественных — они попросту неразделимы. Помню, какое впечатление произвела на нас, в сущности еще подростков, уже открывших для себя «интеллектуальное кино», старая, довоенная картина Райзмана «Машенька». Светлая, добрая любовь девчонки-телеграфистки открывала глаза на мир, на истинные человеческие ценности. То, что происходило с Машенькой (а происходило с ней то же, что и со множеством других девчонок: влюбилась, ну а он оказался человеком «непрочным»), до сих пор волнует и трогает и заставляет новыми глазами взглянуть вокруг. Дело не только в восполнении переживаемого лично; дело в том, что отношения, «касающиеся только двоих», в сущности касаются всех, ибо много говорят нам и о времени и о системе человеческих связей вообще.

Двое людей — и за ними большой мир. В фильме «Урок жизни» была такая сцена: молодой инженер Ромашко объясняется в любви студентке Наташе; ночь, с площадки, на которой происходит объяснение, открывается удивительный вид — широкая панорама ночной стройки: сотни электросварочных огней прошивают тьму. Звезды нынешних влюбленных! Хороша была эта кинометафора — расхожее выражение «большой мир за плечами» обретало зримую силу.

И так всегда — какую бы картину ни снимал Райзман, о чем бы ни говорил он с нами — «большой мир» всегда оживает на экране, открывается нам во всей своей сложности, во всем своем разнообразии.

Вот еще одно воспоминание: свое первое путешествие по стране — путешествие немалое, из Москвы во Владивосток — я совершила вместе с героями фильма «Поезд идет на Восток». Забылись несложные перипетии этого фильма — осталось ощущение пространства, одолеваемого поездом, чудо рассвета, который застает тебя в пути, чудо встречи с новым го-

«Странная женщина».
Вика — С. Коркошко,
Николай Андрианов — В. Лановой

родом, который вдруг грядет из темноты миллионами огней, и, конечно, самое большое чудо — чудо встречи с человеком, которого и знать не знал доселе, а теперь с замиранием смотришь ему вслед. Осталось ощущение гордости за свою страну, такую огромную и такую прекрасную со всеми этими лесами, реками, городами, со всеми этими людьми, которые никогда не наскучат.

С героями Райзмана прожиты рядом долгие годы — с ними изведано и пережито много хорошего: оно стало как бы частью собственного опыта. И потому я могу говорить о съемках его новой картины, как бы минуя сюжет. Главное — не «состав событий». Главное — суть режиссерских идей, режиссерских устремлений. Главное — героиня, такая, какой она открывается художнику и зрителю. Подойти вплотную к режиссеру, к его героям, услышать их живые голоса — это и значит побывать на съемке.

День второй

Первая неожиданность — первый в этот день вопрос режиссеру. Райзман снимает вокзал в павильоне. А мне-то чудилось, что у него в кадре всегда доподлинная натура. Аэродромы, рестораны, учреждения, уличные перекрестки — все это в его фильмах полно жизни, непредвзятости. Правда, на съемках предыдущего эпизода уголок провинциального города также

был воссоздан во дворе «Мосфильма», но в конце концов это объяснялось производственной необходимостью: судя по натуре, действие происходило глубокой осенью — не ждать же в самом деле, когда пойдут затяжные дожди. Ну а вокзал? Почему бы не снять его на натуре?

В ответ на этот вопрос Райзман пожал плечами: можно снять на натуре, можно в павильоне — это не существенно. Он охотно снимает натуру и охотно возвращается в павильон: почему не снимать в павильоне, если можно сохранить ощущение житейской достоверности, если ничто не мешает создать естественную обстановку, а потом развести мизансцену, сохранив все подробности обычного, специально как бы нерегламентированного человеческого поведения; сейчас скамейки заполнят транзитные пассажиры и пойдет суматошная вокзальная жизнь.

И правда, через минуту вокзал ожил. Потянулись очереди к кассам, началась бойкая торговля пирожками, засновали носильщики. На скамьях стало тесно, кое-кто уже пристраивался на чемоданах — удивительно быстро и деловито обжила массовка этот зал; незнакомые, связанные ожиданием люди вели себя именно так, как ведут на вокзале, да и сама атмосфера ожидания — кому она не знакома — удивительно напоминает атмосферу вокзала. Само ожидание — что, казалось, может быть бесплоднее — работало «на картину», подготавливало знаменитый райзмановский второй план.

В толпе пассажиров я заметила Ирину Купченко (по фильму ее зовут Женей). Она стояла в очереди за билетом — дорожный костюм, косынка, чемодан. И тайное горе у нее было — стояла, не поднимая глаз, уйдя в себя, — и все равно казалась бодрее, красивей, моложе, чем тогда, в маленьком городе: провинция, одиночество и непрошенная любовь того большого мальчика — все это было еще впереди. Вот она нагнулась к окошку, спросила билет до Караевска и растерянно отошла, узнав, что скорый отменен, а пассажирский будет только ночью. Видимо, на вокзале она оказалась и случайно и не случайно; может быть, решение уехать возникло только сегодня — слишком уж рассеянно озирала она вокзальную толпу, точно спрашивая: где я?

Вот она — новая героиня Райзмана. Что в ней особенного, чем она примечательна? В прошлый раз режиссер сказал, что его герои — обыкновенные люди, каких много, словно бы выхваченные из толпы. Тому, кто следит за творчеством Габриловича и Райзмана, очевиден их интерес к личности обычного, ничем не выдающегося человека. Разумеется, большое место в их фильмах занимают яркие личности, люди крупных характеров, например, отец и сын Губановы, но живут рядом с ними вроде бы ничем не примечательные, рядовые герои, в которых нет ровным счетом ничего героического.

Помнится, опять-таки во ВГИКе, на каком-то семинаре, который вел у нас Габрилович, кто-то спросил его: почему все его героини — именно героини, — будь то Наташа в «Уроке жизни» или Анюта в «Коммунисте», так скромны и непритязательны — просто любящие женщины, просто жены. Но прежде чем мастер успел сказать хоть слово, посыпались реплики с мест: нет, не просто женщины — характеры, исполненные нравственной силы. Когда шум стих, драматург рассказал, как складывался образ Анюты. Поначалу она представлялась авторам личностью незаурядной. Она тоже работала на стройке, из разбитной девушки становилась ударником, десятником, активисткой. О ней даже писали в газетах. Такая Анюта была под стать Василию Губанову. И все-таки от варианта к варианту авторы притушевывали ее гражданскую доблесть. Куда интереснее оказалось обозначить нравственное становление этой женщины не производственными подвигами, а простыми житейскими поступками.

Простые житейские поступки — и за ними вся глубина человеческой натуры, все своеобразие характера, вся гражданская нравственность. Недаром же в картине «Урок жизни» непреодолимой нравственной силой, препятствующей падению человека, оказывается нигде не работающая, беспартийная женщина — просто жена.

Есть в фильмах Габриловича и Райзмана сквозной женский образ, не то чтобы постоянно переходящий из фильма в фильм, но памятный нам по двум или трем фильмам, образ, развивающий одну идею, очень важную для понимания авторской позиции в целом: это идея утверждения любви как высокой моральной ценности, завоеванной человечеством. Та же Машенька, та же Наташа Ромашко становятся на новую нравственную высоту и, отстаивая свою любовь, борясь за нее, укрепляются в своем достоинстве и возвращают это достоинство тем, кого они любят.

Пользуюсь минутой, чтобы спросить Райзмана: есть ли что-нибудь общее между Женей, Машенькой и Наташей?

— Определенная преемственность, — отвечает он. — Мне очень дорог этот образ. В нем заключено высокое нравственное начало. Ведь Машенька, а теперь вот Женя, с их тягой к любви, как к теплу, свету, возвращают нам представление о великих ценностях. Я говорю о мыслях и чувствах, которые извечно сопутствовали любви и о которых люди теперь все чаще забывают: «люди делом заняты», как говорит один из наших героев. Напомнить им, что живы эти мысли и чувства, — вот чего мы хотим, снимая картину.

●

Репетируется еще один эпизод. Женя звонит с вокзала — кому? Услышав ответный голос, она зажимает ладонью телефонную трубку, сдерживает слезы. Это прощание. Трубка повешена. И снова снята. Снова крутится телефонный диск, набирается тот же номер.

— Женя! — это режиссер «за кадром» подал реплику невидимого героя — того самого человека, с которым она, как я теперь понимаю, навсегда прощается. — Женя!

Зажав ладонью трубку, она плачет беззвучно, безнадежно — она ничего не ответит. Конечно.

— Не часто встречаешься с такой актрисой, — говорит Райзман после съемки этого эпизода. — При всей своей сдержанности и замкнутости она обладает абсолютной внутренней раскованностью, восприимчивостью, податливостью. Какую бы задачу я перед ней ни ставил — примет, сделает и потом повторит. Она ничего не забывает, но попробуй понять, что она «наработала», а что выстрадала? В ней есть известный автоматизм: сыграла и выключилась, потом опять включилась.

В этом замечании ощутимо было стремление осмыслить характер актерского дарования той, от которой во многом зависит успех фильма. Осмыслить и найти в нем новые краски для подкрепления концепции фильма. Свойство, о котором говорил Райзман, не просто позволило актрисе мгновенно закрепить все найденное на репетиции и быть точной во всех шести дублях, режиссер подчеркнул в актрисе одну определяющую черту: внутреннюю собранность, которая позволяет человеку в острых ситуациях действовать решительно и вместе с тем как бы механически, словно не прилагая к тому никаких усилий, держать «на контроле» свои мысли и чувства. У Купченко — насколько я понимаю — этот внутренний «контролер» очень строгий. И именно в работе над образом Жени он на каждом шагу себя обнаруживает: эту черту собственного характера актриса и готова сделать доминантой образа. «Я раскрываю образ — образ раскрывает меня», — эта формулировка, принадлежащая самой Купченко, точно передает суть творческого процесса, происходящего на съемочной площадке у Райзмана.

Габрилович и Райзман не пишут ролей «на актера». Единственный случай: роль Машеньки предназначалась Валентине Караваевой, ученице Райзмана по киноинституту: она не сыграла — она прожила эту роль, выразила ее суть всем своим существом, всем обликом — мимикой, жестом, походкой, манерой радоваться и гневаться. Каждый раз приглашая на пробы актера, а тем более актрису (ибо женские образы у Райзмана требуют особенно точной деталировки — они полны тончайших подробностей), режиссер ищет именно такого единственного исполнителя, единственную исполнительницу, что может наполнить жизнью все происходящее, выявить в образе множество оттенков не иначе, как слившись с ним, растворившись в нем. Знаком или не зна-

ком ему актер, популярен или не популярен, снимался или не снимался прежде в кино — для режиссера это не имеет значения. Критерий один — соответствие тому образу, который возник в его воображении.

Именно Купченко нужна была фильму — с ее простым и вместе с тем тонким, нервным лицом, которое с первого взгляда кажется «общим», невидным, а потом — стоит только на нем остановиться — вдруг удерживает внимание, притягивает и не отпускает, обещает встречу с человеком душевным и умным. По словам Райзмана, эта актриса больше всех других напоминала ему ту Женю, выношенную воображением, в которой нежность и строгость, дерзость и робость как бы сливались воедино, образуя некий удивительный человеческий сплав. В самом облике Купченко, отмечает режиссер, есть нечто высокое и притягательное, неотделимое от эмоций, которые должна вызывать у нас «странная женщина».

Но одних эмоций мало. Исполнительнице предстоит донести до зрителя определенные идеи, определенную мысль. Мысль о том, что эмансипация, самостоятельность жизненных позиций не должны лишать женщину данных ей искони привилегий, естественно, если они оправдываются истинно высокими ее достоинствами. Именно эти достоинства Райзман намерен подчеркнуть в героине — в общем-то обыкновенной женщине, не наделенной никакими талантами, кроме одного-единственного таланта: глубоко чувствовать, таланта любить. Вот почему, выбирая исполнительницу главной роли, он искал такую актрису, которая заключала бы в себе, в особенностях своего дарования — черты человеческой значительности.

Вспомним, как сыграны Купченко «классические» и современные роли, доставшиеся ей в кино. У актрисы — своя тема: тема женской духовности. Эту духовность не сразу распознаешь: принимаешь ее за прирожденную, свойственную многим женщинам внутреннюю грацию, утонченность — и вдруг, в какой-то миг постигаешь, что это очарование, исходящее в общем-то от обыкновенной женщины — не красавицы, не умницы, нет! — не что иное, как «очарование души». Присутствие духа — вот что впечатляет в героинях Купченко. При всей своей хрупкости, трепетности, ранимости они созданы из материала прочнейшей закалки. Вот и Женя: она тиха, уступчива, но когда дело доходит до главного — как жить, зачем? — она поистине несгибаема, а потому способна и на подвижничество, и на подвиг. Такова же была и Лиза Калитина в «Дворянском гнезде» — первая роль, первая студенческая удача актрисы; таковы Соня в «Дяде Ване» и Екатерина Трубецкая в «Звезде пленительного счастья». Характер дарования Купченко позволяет ей, не поступаясь подробностями истинного проживания каждого момента, всецело сконцентрироваться на этой «духовности»; поэтому, играя роли вроде бы бытового плана, она поднимается до серьезных обобщений — и тогда бытовая драма оборачивается чуть ли не притчей, как в «Чужих письмах».

Райзман — режиссер, которому важнее всего обнаружить социальные жизненные связи — в них основной «узел» любого его фильма, истинное содержание которого, как правило, шире и глубже частной истории, положенной в основу. Отсюда и требование к актерам: уметь связать своих героев со средой, со временем, уметь обозначить те приметы, по которым мы узнаем человека определенного поколения, определенного воспитания, определенного круга. От актера требуется, если так можно выразиться, социальная прозорливость: жизненный опыт героя, его социальное положение должны внимательно рассматриваться и реализоваться в исполнении; собственные привычки, собственные ощущения, подсказанные ему всем укладом жизни, быть может, столь непохожей на жизнь его героя, не должны над ним тяготеть. Купченко никогда не прибегает к внешней поверхностной характеристике, но в самом ее облике, в самой ее манере держаться, в неизменно скупой мимике есть нечто такое, что заставляет нас поверить в доподлинность тех, кого она играет. С первых же эпизодов убеждаешься: да, это школьная учительница (в прошлом — университет, библиотеки, студенческие диспуты, театральные вечера) или же: да, это подавальщица из рабочей столовой (в прошлом — брошенная школа,

танцплощадка, привод в милицию, «трудоустройство», новые знакомые из числа «умеющих жить»). Купченко с точностью и правдивостью одним своим присутствием создает представление о «закадровой» жизни персонажа — и прошлой и настоящей. Как это ей удается — одна из тех тайн, которые, может, и доступны пониманию, но плохо поддаются выражению. Очевидно, весь секрет — в прочном запасе человеческой памяти: она позволяет актрисе черпать все новые и новые подробности поведения героев, наделять их разнообразными чертами. У настоящего художника этот запас поистине неисчерпаем. Художник памятлив не только своей памятью, но и памятью близких, друзей: что-то поразившее их, знакомое ему только понаслышке, носит он в себе как свое собственное, личное, выстраданное.

Память эта позволяет Купченко привнести в эпизод ощущение безысходной тревоги, которую испытывает человек, против воли своей и даже наперекор судьбе выходящий на дорогу, человек, занимавший определенное место — и вдруг отторгнутый от него, разорвавший все связи. Понимаешь это, глядя, как Женя сидит в зале ожидания, стиснутая чьими-то плечами, узлами, авоськами, невпопад отвечает на вопросы соседки.

— А вы случайно не актриса? — спрашивает та.

(Почему актриса? Потому что при всей своей обыкновенности, скромности она удивительно

«Странная женщина». Юра Агапов — О. Вавилов

значительна, приметна в своей отстраненности, замкнутости, в этом самоуглубленном молчании.)

Слабая улыбка — ни да, ни нет; она словно бы забыла — кто она.

Но вот Женя встрепенулась — может, объявили нужный поезд! — сорвалась с места, начала пробираться вдоль скамейки; мимоходом задела задремавшего юношу — и даже не оглянулась. А он, воспрянув, проводил ее изумленным взглядом: что-то в ней, смятенной, натянутой, как струна, его поразило — словно бы воочию увидел мыслимое чудо. Это был тот самый Юра, с которым ей потом суждено будет встретиться в Караевске. «Чудное мгновенье» — так могли бы авторы «в рабочем порядке» обозначить для себя этот эпизод: он впервые увидел ее.

Как сыграть актеру в этом эпизоде? Сыграть и невозможно — надо прожить. Трудная и прекрасная роль досталась Олегу Вавилову. Попробуйте заставить актера сказать: «Хотите, я стану перед вами на колени?» — как это было на прошлой съемке. Как не сфальшивить, не взять неверную ноту? Вспомнилось, как актер убежденно доказывал режиссеру, что герой должен стать не на одно — на оба колена. И убедил — сыграл так, как ему виделось — свежо и молодо. Так и сняли. С таким актером режиссеру легко и радостно работать — никаких «клише», никаких «дежурных приемов», рассчитанных на привычное зрительское восприятие.

●

Тем временем операторская группа «протянула» рельсы вдоль скамей. Мизансцена строится так, что актер свободен — он поставлен в условия, максимально приближенные к жизни. Он ничуть не озабочен тем, что должен войти в изобразительный ряд. А между тем изобразительный ряд разработан, и актер включен в него обдуманно и четко. Сцена снимается средним планом, панорамой с движения. Камера сопутствует героине, чуть опережая ее, заглядывая в лицо. Это движение — соучастие: оно усугубляет ощущение тревоги, безысходности. И вместе с тем подчеркивает решительность, бесповоротность побега. «Киноглаз» тут, если так можно выразиться, пристрастный, быстрый, словно бы даже чуть лихорадочный.

Оператор Наум Ардашников снимает вместе с Райзманом уже третью картину. Он тоже приверженец прямого кинематографического повествования, но прибегая к скромному и лаконичному изобразительному решению, он стремится, чтобы каждый эпизод воссоздавался активными художественными средствами. Активными, но не броскими, не подчеркнуто кинематографическими. Его камера спокойна и пристальна, она не дает рассеяться, рассредоточиться, но вместе с тем и не навязывает неожиданного, «субъективного взгляда» — да и не нужен героям Райзмана «невероятный ракурс». Актер — главный объект съемки, Ардашников именно так и понимает свою задачу. Во имя этого главного он способен пренебречь требованиями внешней выразительности, хотя в любом случае старается остаться сам собой — оператором, которому дорог выразительный кадр.

Вот что говорит сам Ардашников:

— Работать с Райзманом над новой картиной я согласился, еще не зная сценария, не пережив радости узнавания, но предчувствуя ее, что ли. Надо заметить, когда Райзман читает новый сценарий — а читает он мастерски, — я, оператор, этой радости еще не испытываю: нет в нем по первому впечатлению никакой зацепки для операторского глаза, ничего выигрышного. Улицы, интерьеры — как все это снимать, понимаешь, только включившись в работу. Тут своими «умениями» не блеснешь — не приходится ставить краны на краны, затаскивать диги и тележки на высоченные эстакады. Если и снимаешь с движения, то это движение естественно, как сама жизнь в кадре.

Опоэтизированная хроника — так мы определяем свою задачу. Поиски достоверности, но не поиски документалиста, а поиски художника, предельно честного в отношении к материалу. Задача оператора — ничего не приукрашивая, воссоздать образ современного мира. Прежде чем приступить к съемке, делаешь множество фотоснимков, стараешься запечат-

Рабочий момент.
Актриса И. Купченко в роли Евгении Шевелевой и режиссер Ю. Райзман

леть во всей неприкрашенности те самые объекты, которые потом послужат действию — вокзалы, аэропорты, учреждения, уличные перекрестки. Потому что нельзя наврать, воспроизводя среду, обстановку: живой фон — и на нем живые люди...

Все готово к съемке. Снует, теснится вокзальный люд, тянутся к кассам и автоматам. Второй режиссер М. Филимонова «принимает» и «отправляет» поезда: только что прошел один, схлынула толпа, а в дверях уже новые пассажиры — в одиночку, семьями, а то и целыми группами. Студенческий отряд возвращается со стройки, колхозники разъезжаются с совещания, представители общественности встречают иностранную делегацию; все это — «сюжеты в сюжете»: их автор, их режиссер Мария Сергеевна Филимонова. Торопятся путешественники: у каждого — своя дорога, свой «счастливый билет». Камера «берет» их общим планом, «пробирается» вдоль скамей, все ближе и ближе к людям, чтобы остановиться на молодой женщине в дорожном костюме — еще минута, и мы окажемся лицом к лицу с ней...

День третий

«Вокзал» отснят в павильоне. А чтобы снять «научный симпозиум», группа выезжает на «натуру» — во Всесоюзный научно-исследовательский институт проблем управления. Казалось

бы, нет ничего проще — спроектировать в павильоне вот такой же просторный холл: стекло, чеканка, дерево. Но вот вопрос, удалось ли бы за витринными окнами раскинуть зеленую зону, разбить все эти подстриженные лужайки (их так сосредоточенно огибают ученые мужи, занятые беседой, объезжают разноцветные автомобили и автобусы разных марок), удалось ли бы создать в кадре ощущение близкого присутствия многих представителей людей делового, «ученого мира»? О фильмах Райзмана никогда не скажешь, что сюжет воплощается в камерных формах, даже если идея раскрывается через взаимоотношения двоих-троих людей: его герои как бы являются нам «на многолюдьи».

Итак, мы в большом научно-исследовательском институте. Один из тех, с кем нам предстоит познакомиться в фильме — средних лет преуспевающий ученый, — здесь работает. Вот он — подтянутый, моложавый, стремительный. На карточке, приколотой к лацкану, можно прочитать: Андрианов. Он — участник международного симпозиума, его вызвали на минуту из зала заседаний.

Молодая женщина делает шаг навстречу. Нет, это не Женя, хотя есть что-то общее в осанке, манере держаться, в покрое платья: так бывают похожи друг на друга сестры или очень близкие подруги. Женщина куда эффектней Жени и, пожалуй, любуется тем, какое производит впечатление. С Андриановым она не знакома — у обоих настороженно-приветливые лица.

— Дело в том, что я — ближайшая подруга Жени, — представляется она, и он сразу же становится еще приветливее и еще настороженнее..

Василию Лановому и Светлане Коркошко предстоит сыграть сцену, судя по всему занимающую немаловажное место в развитии сюжета, в обрисовке персонажей. Между «ближайшей подругой» и близким Жене человеком, незнакомыми людьми, знающими друг друга понаслышке, идет трудный разговор о судьбе «этой странной женщины». Сцена снимается и раз, и другой, и третий; актеры меняют интонации. В одном дубле они строже, сдержанней, в другом свободней, непринужденней — соответственно меняются и акценты. К смущению, неловкости, вызванной необходимостью вести трудный разговор, в последнем дубле примешивается что-то от любопытства друг к другу — они вроде бы даже находят в разговоре свою прелесть. И мне кажется, что в диалоге появляется определенный подтекст: конечно, судьба Жени им не безразлична, но в сущности оба довольны, что нашелся повод для приятного знакомства, и — как знать, не станет ли оно со временем более тесным — они прощаются чересчур уж долго. И последняя реплика: «А зовут меня Виктория Анатольевна...» — звучит как обещание новой встречи.

Этот дубль нравится мне больше других. Но режиссер, кажется, недоволен. Он тихонько беседует с актерами — говорит с ними, не привлекая стороннего внимания, как о чем-то своем, личном. На площадке он всегда делает указания актерам вполголоса: подойдет, скажет несколько слов — видно, исчерпывающе точных; редко-редко актер что-нибудь переспросит — обыкновенно выслушает, «соберется» и «войдет в кадр» таким, каким его видит Райзман.

Съемка: оба собеседника серьезны, озабочены — «странная женщина» задала им задачу. Режиссер доволен, а мне жаль того подтекста, который почудился в одном из дублей. Говорю ему об этом после съемки — и впервые вижу негодующего Райзмана.

— Нет, нет и нет! В том-то и дело, что в этой сцене оба они совершенно искренни, честны перед собой и друг перед другом. Вика в самом деле хочет помочь подруге, внушить Андрианову чувство ответственности за ее судьбу. Ну, а сам он испытывает неподдельную тревогу: ему приоткрылись в Жене такие черты характера, о которых он даже не подозревал; это какая-то новая Женя — с ней еще только предстоит познакомиться поближе. И что-то принесет это знакомство? Он встревожен и озабочен. Все, что вы насочиняли по поводу первой встречи Андрианова с Викой не соответствует действительности. Интересно, почему вы заподозрили в нем поверхностного человека?

— Очевидно потому, что Лановой — по первому моему впечатлению — заявил о своем герое, как о человеке не чуждом рисовки. В том, как он «возник» — легкий, стремительный, элегантный, как подошел к незнакомой женщине, как заговорил, мне почудилось что-то картинное. Он по-настоящему выразителен, но его выразительность на этот раз далека от жизнеподобия. Может быть, именно это свойство и привлекло вас к нему — исходя из него, вы хотите показать своего Андрианова?

— Нет. В Лановом я ищу иную выразительность, которая ни в чем не противоречит житейской правде. Его часто используют в кино по внешним данным, не пытаясь выявить те актерские возможности, которые в нем заложены и которые много шире того, что от него требуют. Я ищу в нем характерное — те самые черты, которые, в сущности, и привлекают к нему зрителей: мужественность, экспрессивность, непосредственность. Думается, что простота, скромность и точность — те основные требования, которые я предъявляю к исполнителям — не исключают проявления этих качеств. Мне важно, чтобы перед зрителем предстал человек умный, возбуждающий к себе интерес — иначе в его отношениях с Женей (они занимают в фильме большое место) не будет глубины, да попросту не будет смысла.

Я хочу, чтобы актеры принимали своих героев всерьез, видели в них людей, достойных внимания и сочувствия. И при этом были бы, что называется, «нелицеприятны» — не льстили бы своим героям, не приглаживали их.

Вот, например, Юрий Подсолонко. Кстати, для кино это новое имя. У себя в Ярославском драматическом театре имени Волкова он сыграл Тартюфа, Ломоносова, Белугина, Молчалина. Я люблю таких «многоликих» театральных актеров, с удовольствием их снимаю, если находится роль, в которой такой актер будет органичен. Кино — не театр, оно требует от исполнителя определенного внешнего и внутреннего соответствия персонажу. Нашлась у нас такая роль для Подсолонко — он играет Шевелева, мужа Жени. Играет так, что мы многое узнаем о «закадровой» жизни персонажа.

«Странная женщина». Евгения Шевелева — И. Купченко

Мы почти не видим его на службе, «в деле» — знаем только, что у него серьезная ответственная работа. Но всем своим обликом, всем поведением — на людях и наедине с собой — Шевелев убеждает нас в своей честности, исполнительности, деловитости — мы верим, что его ценят, что он «на хорошем счету». Тем обиднее, что его семейная жизнь не сложилась, что этот в сущности хороший человек проглядел в жизни нечто очень важное — прожил много лет, так и не задумавшись о том, что несет его любовь другому человеку.

●

Райзман верен себе. Он не спешит дать оценку своим героям — он доверяет зрителю, непредвзятому и внимательному. Зритель должен прожить вместе с героями какой-то отрезок жизни, разобраться в них «по существу». Они

не просты — даже в своих слабостях, своих пороках. Не прост Федор в «Коммунисте» с его любовью к неверной жене Анюте, с его своеобразным пониманием собственного достоинства и готовностью — правда, себе не в убыток — помочь ближнему, не дать ему пропасть голодной смертью. Не проста мать Ксении в фильме «А если это любовь?» с ее собственническим жестоким отношением к дочери, с ее узким пониманием «девичьей чести» — мы угадываем, какую нелегкую жизнь прожила эта грубоватая женщина с тяжелыми рабочими руками, угадываем, как она любит свою Ксению, как гордится ее белыми ручками и нарядными платьями — не меньше, чем хорошими отметками. Не проста Елизавета Кондратьевна в «Твоем современнике» с ее раз и навсегда оскорбленной женской гордостью, с ее эгоистической и преданной любовью к сыну, выращенному без отца, с ее прямолинейной верой «в коллектив», который может вмешаться в частную жизнь и устроить все к лучшему.

Этому принципу — принципу изображения неоднозначных, объемных характеров, режиссер следует из фильма в фильм, из эпизода в эпизод. Вспоминается одна из интереснейших сцен, снятых Райзманом — сцена заседания в Совете Министров из фильма «Твой современник». За какие-нибудь двадцать минут — столько занимает эта сцена в фильме — режиссер создает целую галерею человеческих портретов, причем отчетливо прорисовываются судьбы собравшихся людей, личные их взаимоотношения — и возникают характеры живые, непохожие, сложные. Они по-разному судят об одном и том же предмете — ибо разнится их опыт, познания, понимание своего долга.

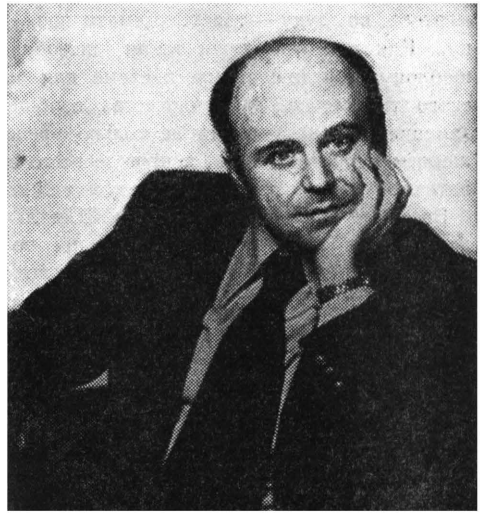
Не так ли и герои «Странной женщины» — люди серьезные, умные, дельные — «каждый со своей позицией, со своим взглядом на любовь» Они ошибаются, эти ошибки оборачиваются против их близких, против них самих, меняют многое в их жизни, осмысливаются, исправляются, а в результате накапливается новый опыт. Люди становятся умнее, сильнее, человечески интереснее и богаче. К восполнению человеческого опыта, к воспитанию чувств ведет Райзман своего героя, своего зрителя.

●

Наш разговор с Райзманом по обыкновению оборвался на полуслове — его отозвали; начиналось «летучее» совещание режиссерской группы: назавтра предстояла трудная съемка в аэропорту. На этой съемке меня уже не ждали — три дня, выговоренные с условием «не читать сценарий», кончились. Три съемочных дня — так мало и так много.

Когда приходишь на съемку к большому мастеру, всегда надеешься, что сумеешь уловить самое главное в его рабочей системе — то, что, собственно, и составляет суть его творческого опыта. За три дня этой сути не уяснить, как, впрочем, можно не уяснить ее и за тридцать три и за триста три дня. Но за эти три дня можно проникнуть в мир, создаваемый режиссером, ощутить его как продолжение живого, реального мира.

Примечательная подробность: одновременно с камерой Н. Ардашникова работала еще одна камера — за ней стояли режиссер Вадим Абдрашитов и оператор Элизбар Караваев, молодые, талантливые художники «райзмановской школы». Снимался документальный фильм о Райзмане. В объективе этой камеры, разумеется, оказывались не только все герои будущего фильма, но и «незаметно» схваченные участники съемочной группы со всеми своими «рабочими» атрибутами — камерой, осветительными приборами, звукооператорским пультом, гримировальным столиком. Мне удалось потом увидеть эти кадры. И вот что любопытно: реальная жизнь съемочной группы на пленке оборачивалась какой-то «запланированной» импровизацией, в то время как придуманная и разыгранная жизнь героев Райзмана выглядела подлинной, неподдельной, словно бы увиденной воочию. Жизнь, программированная сценарием, стала живой, настоящей жизнью. И произошло это естественно, по законам «неуясненной» «системы Райзмана», которой был подчинен каждый съемочный день.



Александр Калягин

А. Калягин

После Платонова

Беседу ведет и комментирует И. Рябая

— Вы меня, конечно, спросите: а как вы делаете ваши роли? Или: а как вы стали актером? Или еще, непременно: а какая ваша любимая роль? Спросите ведь, да? Как это называется: традиционные вопросы?

Потом я поняла: традиционные вопросы смущали Калягина не потому, что их часто задают и задают всем. В конце концов, и на традиционные вопросы можно ответить нетрадиционно. Тут дело было в другом — традиционные вопросы имеют свою, часто далеко не оправданную логически, но завершенную схему. Их можно было бы с легкостью поручить интервьюеру-машине, которая бы формально точно их задавала и формально точно записывала ответы. Но ведь тут — помилуйте! — пришел живой человек к живому человеку. Зачем же в этом-то случае идти проторенными путями? Как обойтись без отступлений? Без сотворчества? Без волнений? Без вдруг возникшей в ходе разговора новой темы?

В сотый раз рассказывать «историю» — как стал актером? Сколько было интервью — столько раз и рассказывал, уже просто в зубах навязло. Говорить про начало пути и знать, что следующий вопрос будет про творческие планы, а за ним — получаете ли вы письма от зрителей? Просто какое-то... «механическое пианино»...

И пока я в растерянности — из-за возникшей паузы — мучительно подыскивала какие-то новые слова, Калягин сидел на корточках перед моим магнитофоном и крутил все ручки подряд, дышал в микрофон, смотрел, как дрожит стрелочка. И, казалось, ничего интереснее в эту минуту для него не было.

— Прекрасная машина! — подводя итог. И тут же тысяча вопросов мне: А что эта за клавиша, он что, четырехдорожечный? А это удобно — работать с магнитофоном? А что вы делаете потом? Списываете — а! — «сводите» на машинку, понятно... А что это дает? Облегчает... Ах, интонации... А вам не тяжело таскать его? И часто магнитофон ломается?

И во всех этих вопросах не было никакой машинальности. Калягину было действительно интересно узнать, как, что, почему, для чего, зачем? Просто интересно, по-человечески...

●

Конечно, зная калягинские работы в кино, в театре, на телевидении, можно было понять, что надуманное вызывает в нем неприязнь,

мертвое по духу — тоску, схематичное — скуку... Как свойство души такая нелюбовь к шаблону, к исхоженному, к схеме для актерского творчества, для творчества вообще незаменима. И незаменима не только пренебрежением к проторенному, а прежде всего своей активной силой: противодействием неживому.

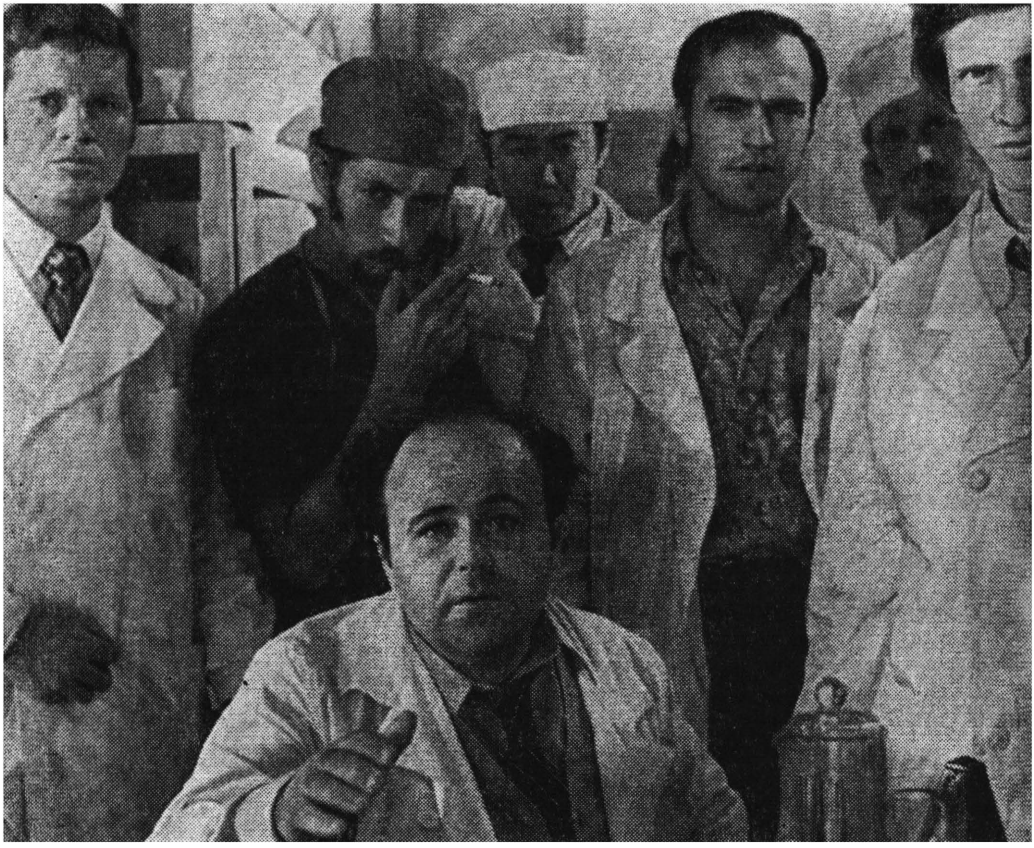
Вот хотя бы внешние данные. Для любого актера они, если не определительны, то все равно значимы, ограничивают поле поисков, держат в плену, исподволь, а иногда и с неумолимой категоричностью заставляют скатываться на тропку амплуа. Каким — если исходить из его облика — видится Калягин? Милый, веселый, обаятельный, простодушный, ироничный... И сразу выстраивается ряд ролей «под рост» именно этому актеру. Но Калягин сознательно стремится играть разные характеры, героев разных, непохожих друг на друга во всем: и внешне и внутренне. Толстовский Карл Иванович и фашист Майгель, тетка Чарлей и мистер Пикквик, режиссер из «Рабы любви», чеховский Платонов, король из «Принцессы на горошине».. Калягин пробует себя во всех жанрах, пытается найти в себе дарование комическое и драматическое, стремится играть гротескно, лирично, буффонадно, эксцентрично... Только не останавливаться, только не повторяться! Для него жить — значит меняться, беспрерывно меняться. И никогда не входить в одну реку дважды. Играть для него — значит набираться новых впечатлений, прозревать, делать ошибки — да, и ошибки, потому что даже ошибки лучше успеха, достигнутого на однажды уже пройденном пути способом репродукции, пусть даже и бесспорного достижения.

Так Калягин отказался от роли Филиппка, доброго и милого человека, в фильме «Объяснение в любви», который ставил Илья Авербах. Отказался не потому, что роль плоха, а потому, что образ героя развивался уже известными для него ходами. А это неизбежно возвратило бы его к пройденному, к тому, что уже было в свое время им открыто, прочувствовано, понято, зафиксировано эмоциональной памятью. Повторять самого себя и бессмысленно, и неплодотворно, а в какой-то мере даже и безответственно. Но вот сыграть сказочного короля, о котором заранее всем все известно,— заманчиво. Потому что трудно, потому что придется начинать с полемики, пробиваться, как росток через асфальт привычного...

Сценарием «Принцессы на горошине» Калягину было предписано сыграть доброго короля. Так и значилось — «добрый король». И все. Куда яснее.

— «Добрый король»? Для меня это вовсе не значило играть этакого простачка, сладенького, добренького. Я еще когда читал сценарий, то понял, что, хотя на этого короля и навешан ярлык, на самом деле он и добрый, и злой, и счастливый, и несчастливый одновременно. И злой не оттого, что от природы такой, а оттого, что дочь его творит неведомо что, а он ее боготворит и не в силах ей ни в чем противостоять. Вот он и становится жестким, не жестоким, а именно жестким. И в характере его речи и в отношении к окружающим, даже к дочери, проявляется эта намеренная жесткость. Он может и накричать на свое драгоценное чадо, когда принцесса торопит принца с ответами.... Черт побери, она приговаривает к смерти женихов, которые не могут разгадать загадки, да что же это такое, да когда же это кончится?! Но при всем своем расположении к принцу он готов повесить его, не задумываясь, когда принцесса падает в обморок. И какой он несчастный — сам себя развлекает, сам себя веселит. И общество у него не из приятных — все время рядом с ним палач. И в королевстве творится бог знает что, неспокойно — вокруг замка кости, черепа разбросаны, повешеные висят. Попробуй тут быть «добрым королем».

Словом, «добрый» этот король получился у Калягина совсем не таким, каким ему надлежало быть по сказке. В белых гольфах до колен, в каких-то непонятно коротких штанах, без короны, даже без кудрявого паричка, прикрывающего лысину... Озабоченный, испуганный, замученный своей королевской властью, которая не может уберечь от несчастий ни его дочь, ни женихов-принцев... Жаждущий простых человеческих радостей: маленьких вну-



«Каждый день доктора Калинниковой». Доктор Карасик (в центре)

чат, веселья, семейного тепла. И в финале, когда все благополучно разрешается, такой король может пройти на руках через весь тронный зал, на виду у всего честного народа: уж если радоваться, уж если веселиться, то чтобы дым коромыслом. Ведь теперь он и впрямь сможет стать королем просто добрым...

К своим героям Калягин по-человечески щедр, от этого-то они и становятся такими интересными, неожиданными, становятся эмоционально щедрее, богаче...

В «Подранках» режиссера Николая Губенко Калягину досталась роль во «взрослой» части фильма. Всего одна сцена. Но Калягину и в ней удалось преодолеть однозначную заданность роли, усложнить определенный, легко узнаваемый социально-психологический типаж, заданный в сценарии. Воспользовавшись своим прирожденным даром импровизации, он «выплеснулся» из предложенных ему границ образа. Так что его герой вошел в кадр как будто из другой жизни, со своими проблемами, противоречиями. И это зритель скоро «засекает»: внешне у этого смешного, импульсивного человека, способного раскатывать по

своей набитой добром квартире на детском велосипеде, все «о'кей». Ну, а не внешне? Да, кухня облицована сверху донизу расписным кафелем, да, фолианты — за стеклом книжного шкафа павловского красного дерева. Но зазвонит телефон, и начнется разговор о строительстве больницы, о том, чего делать ни в коем случае нельзя, и о том, что делать не просто можно, а и должно. А потом он вспомнит про лосятину с грибами, вспомнит так, как будто снова ее отведал... И все это — и поговорит по телефону, и проедет на велосипедике, и вспомнит что-то из детства — он сделает как человек талантливый. И это — несмотря на «твердые предписания» типажа, которые для другого актера стали бы обязательными, а для Калягина — только поводом для переосмысления, для полемики со штампом.

●

Я выбрала для начала именно эти две работы Александра Калягина не только потому, что они иллюстрируют калягинское «противодействие неживому» — чтобы это сделать, можно было бы обратиться к любой из его ролей,— но еще и потому, что обе они эпизодические. Оказывается, определять размеры его ролей (маленькая, большая, эпизодическая) по метражу бессмысленно, просто даже как-то непрофессионально. Вот, например, Денис из «Подранков» — это что — эпизод? Или режиссер в «Рабе любви» — маленькая роль? Ведь в конце концов не вести же счет минутам, проведенным актером на экране, когда и в эти немногие минуты он успевает так много рассказать о своем персонаже, успевает так бурно раскрыться. Умеет так заинтересовать нас лицом человека, непростого, занятного, в чем-то «ребусного», требующего не просто понимания, а еще и разгадки. Существование Калягина в кадре всегда так уплотнено, что приобретает свойства пружины с немалой ударной силой, когда в предельной сгущенности экранного проживания прошлое, настоящее, будущее скручивается в один тугой узел.

В «Рабе любви» Никиты Михалкова Калягин сыграл режиссера немого кино Александра Александровича Калягина. Роль эта писалась специально для него. Роль, как уже говорилось, небольшая. И тем не менее сыграна она так, что по силе драматического звучания стала одной из главных в фильме. Наверное, прежде всего в силу того резкого контраста между внешним и внутренним рисунком, на котором актер строит всю характеристику роли. Как мягок, пластичен, текуч в ней облик Калягина — и как внутренне он напряжен.

Герой Калягина страдает от пустоты, образовавшейся вокруг него, как и вокруг всех этих людей на «острове», оторванных от Москвы, от революционной России, друг от друга, от самих себя. Но он страдает и от пустоты внутренней, данной ему как расплата за потерю родины и парализовавшей его, страдает от горестного осознания ненужности своего любимого дела, которое тут, на этом уже простреливаемом пятачке, вдруг стало нелепым, пустым, дрянным — «киношкой».

— Живы ли мы? — ответит он Южакову вопросом на вопрос. — Живы ли?

— Оленька,— попросит он Вознесенскую, великую актрису Великого Немого, привыкшую к мелодраматическим слезам, заломленным рукам, надуманным, неестественным позам,— мне бы хотелось... чтобы вы... в этой сцене... (сцена самоубийства. — *И. Р.*)... просто улыбнулись...

Просто улыбнулись! Всего два слова, но в них — вызов всему этому лживому «великому искусству» с его отработанными приемами. В них вызов и самому себе, прежнему. Всего два слова, но за ними большая тема: о новых путях в искусстве, о поисках, о прозрениях, без которых немыслимо творчество...

— Когда мы обговаривали эту сцену, когда репетировали ее, я все время спрашивал у режиссера: что же все-таки я должен тут сказать, конкретно? Текст-то ведь был импровизационный. И когда нашлись эти слова — просто улыбнитесь, вспомните о детстве,— у меня перехватило горло...

В «Рабе любви» — я внимательно просмотрела монтажные листы — у Калягина текста очень мало: «Да-да-да», «нет-нет-нет» и бесконечные отточия... Но именно эти «да-да-да» и

«Раба любви».
Южаков — О. Басилашвили,
Калягин — А. Калягин

«нет-нет-нет» и отточия, которые становятся паузами, и играет Калягин.

И тут, видимо, речь должна пойти о самом удивительном свойстве калягинской игры. Об умении создать, воплотить за вроде бы ничего не значащими словами целый мир: мир психологически тонкий, наполненный переживаниями и грезами, реальностью и воспоминаниями. Мир всегда прежде всего остро динамичный, чуждый статике и каким-бы то ни было канонам.

Стоит только вглядеться в его режиссера, удобно примостившегося в кресле, закинувшего ногу на ногу, как будто нехотя поднимающего руку, чтобы показать, куда переставить цветы или стол в кадре, стоит только услышать его голос, привыкнуть к его существованию на съемочной площадке, как без труда начинаешь понимать его прошлое, настоящее, а потом и будущее, всю его сложную жизнь, неприкаянно-одинокую, не очень веселую, хотя...

К а к он ходит, к а к смотрит, к а к улыбается, к а к дрожат у него губы, к а к он смеется, к а к опускает глаза... Для Калягина в этих к а к все дело. Это, если хотите, фиоритуры его экранного поведения, вехи, которыми отмечены внутренние этапы его «продвижения» в образе. И все они — как ростки, которые, пробиваясь на свет божий, дают все новые и новые побеги. А все вместе создают ощущение непрерывности кинематографической жиз-

ни героя. Любое такое «как» таит в себе некую отгадку, проливает свет на склонности, черты характера, мотивы поступков героя. И часто, заново просматривая одну и ту же роль Калягина, обнаруживаешь в ней что-то новое. Еще какой-то штрих, еще какую-то деталь, от которых возникает новое понимание общего смысла, общей идеи всего экранного пути его героя.

Калягин не только внутренне изменчив, подвижен, у него **своей жизнью** живут глаза, губы, руки... Так, губы могут улыбаться, а глаза — ненавидеть, руки — отдаваться рукопожатию, а спина в это же время горбиться, словно под тяжестью чувств, утаенных от ладони, радостно охватывающей кисть собеседника.

Мы, зрители, не видим лица Платонова, когда он неловко освобождает в гамаке место для Анны Петровны. Видим только, как мгновенно напрягается спина, голова слегка втягивается в плечи, и вся ненужная неприятность предстоящего разговора становится нам ясной. И хотя голос его спокоен, мягок, даже нежен, закинутая рука действует как бы сама по себе, ставит свои точки над «i». «Будем друзьями!» — говорит голос. — «Великими...» — иронизирует рука, рассекая патетическим взмахом воздух.

Еще одна особенность актерского мастерства Калягина — редкая к тому же — в том, что он с безграничной точностью умеет «загружаться» одновременно сразу несколькими задачами. Именно это умение и создает у зрителя ощущение того, о чем калягинский герой сейчас, в данную секунду, думает, как у него рождается мысль, чувство. Именно рождается, возникает. Поэтому-то ему и не страшно на экране молчать. Его молчание всегда живо и действенно.

По этой же причине прогнозировать экранное поведение актера трудно, почти невозможно: ему постоянно свойственны сбои состояний, резкие непредсказуемые переходы, синкопированные ритмы. Все эти переходы не надуманы, возникают не для искусственного взбадривания: возбуждения угасающего зрительского интереса. Они — не ухищрения, они форма продления той постоянной внутренней динамики, подвижности, изменчивости, без которой не обходится ни одна его работа, той напряженности, которая рождает истинное напряжение в зрительном зале и самом актере.

И все-таки самое главное, что отличает Калягина от многих актеров — это импровизационность. Он творит в процессе игры. Ему свойственно внезапное, вдохновенное раскрытие в образе своего героя новых черт, новых интонаций, новых побуждений, а за счет всего этого происходит последовательное обогащение образа. И хотя спонтанный поиск нового в каком-то смысле наносит «ущерб» исходному материалу произведения, в итоге образ обогащается, ему сообщается большая импульсивность и большая подвижность. Импровизация, высвобождая живое лицо образа, придает особый, индивидуальный отпечаток игре актера.

●

Уже потом, прослушивая записи нашего разговора, я увидела, что русло его, много раз меняя свое направление, неизменно возвращалось к «Неоконченной пьесе для механического пианино». Произнесенное мною имя — Платонов — подействовало на Калягина, как живая вода. Он стряхнул — это было ощутимо — свою усталость, забыл о завтрашнем напряженном дне. Говорить о Платонове было для него наслаждением. Он мог говорить о нем до бесконечности. Платонов еще продолжал будоражить Калягина, иногда становясь его вторым «я», иногда вызывая чувство досады, иногда требуя к себе какого-то иного, совершенно нового отношения.

Но это не мешало Калягину, попутно раскрыв монтажные листы «Рабы любви», тут же быстро проиграть в лицах какой-то кусочек фильма, рассказать и тут же продемонстрировать упражнения на импровизацию, которые так любил Михаил Чехов; это не мешало ему и коситься в сторону фотографии Джека Никольсона, которую тот передал ему с Никитой Михалковым после премьеры «Рабы

любви» в США, не мешало задавать мне множество разных вопросов... Но все-таки это было всего лишь «сопутствием» к разговору о Платонове. Аккомпанементом к той радости, которую он до сих пор не научился сдерживать...

— Знаете,— сказал мне Калягин,— я ни на одном фильме, сколько снимался, никогда не вел дневников. А тут вдруг появилась потребность — после съемок, вечерами, когда выпадало время, сесть и писать.

Калягин достал небольшую синюю тетрадку и раскрыл ее. Я увидела какие-то схемы, диаграммы, страницы, исписанные аккуратным, четким, тесным почерком, почти без помарок. И сразу же в глаза бросились бесчисленные закорючки вопросительных знаков.

— Сплошные вопросы?

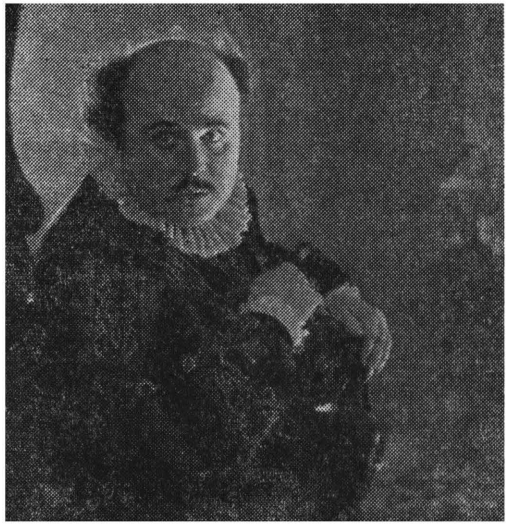
— Да... Вот прямо наугад... «Что с ним, с Платоновым, стряслось?... Может ли он покончить с собой? Из-за чего? Из-за кого? Поступок ли это? Что для Платонова — поступок? Что заставляет его метаться? Кого он любит?..» И так далее, и так далее...

Сейчас, раскручивая все назад, я понимаю, что, когда работаешь над ролью, очень важно задавать себе м н о г о вопросов. Самых разных: и возникающих естественно, логически и рождающихся спонтанно, как будто совершенно неожиданных.

И совсем не обязательно на все вопросы находить какой-то точный ответ. Определить что-то однозначно: ага — это вот черное, а это — красное. И затем поставить точку. И только от этого отталкиваться. Потому что т а к легче всего скатиться к схеме. И преподнести зрителю какую-то готовую, застывшую форму, а не живого человека.

— То, о чем вы говорите сейчас, Александр Александрович, видимо, связано с той тенденцией в современном актерском искусстве, которая проявляется в стремлении не «конструировать» образ из готовых блоков, а рождать его во всей многомерности, открывать в текучей реальности. Поэтому...

— Поэтому и не обязательно, как я уже говорил, на все, непременно на все вопросы, которые задаешь себе, найти точный ответ, какой-то один, единственный ответ. Естественнее и разумнее даже оставить их для себя вопросами, так легче сохранить правду образа, а значит, сохранить и правду жизни.



«Принцесса на горошине». Король

— Следует ли из этого, что актерская задача сводится еще и к тому, чтобы донести вопросы, которыми актер задается, до зрителя, что актерская установка — не только «отвечать», но и «вопрошать»?

— В каждом отдельном случае — по-своему. Но, вообще, мне кажется, что в искусстве разумнее задаваться вопросами, чем постоянно стремиться к выдаче ответов. «Система рецептов» для любого искусства и, в частности, для искусства кино мало пригодна. Задавать вопросы — это значит стремиться сподвигнуть наших зрителей на поиски, на размышления, заставить их думать. Ведь мы, актеры, всегда обращены к зрителям, нам необходима живая связь с ними, а живая связь — в сотворчестве. Но тут, конечно, нельзя впадать в крайность: искусство — это не просто забрасывание вопросами, тогда получилась бы какая-то викторина. Самое главное — поставить вопросы правильно.

— Вы сейчас в каком-то смысле «цитируете» Чехова. В одном из писем Суворину он писал: «Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника... Суд обязан правильно ставить вопрос, а решают его пусть присяжные, каждый на свой вкус». И еще: «В «Анне Карениной» и в «Онегине» не решен ни один вопрос: но они вас вполне удовлетворяют потому только, что все вопросы поставлены в них правильно».

Правильно — то есть созвучно времени, сопряжено с теми истинными проблемами души человека, которые волновали вчера, волнуют и сегодня...

— Да, это так. Делая фильм по Чехову, мы прежде всего старались не изменить его творческому методу, его художественному письму. Чехову, как известно, были чужды какие-либо декларации, публицистические лозунги, открыто обнаженные авторские оценки людей, событий, поступков. Чехов прежде всего стремился поставить диагноз, определить характер заболевания.

Сценарий «Неоконченной пьесы для механического пианино», написанный А. Адабашьяном и Н. Михалковым по ранней пьесе Чехова и по мотивам его рассказов, сконцентрировал в себе, как мне кажется, очень многие существенные для творчества Чехова темы-вопросы, которые не устареют никогда, потому что они вечные, то есть жизненные. Сколько тысячелетий живет на земле человек, а вопрос о смысле жизни всегда актуален, и задает его себе каждый, и каждый по-своему отвечает — и в 25 лет не так, как в 16, а в 60 не так, как в 40...

Платонов мечется. Платонов тоже ищет, и этим чисто по-человечески он не может быть нам, людям другой эпохи, безразличен. Другое дело — к а к ищет, на что полагается, на что уповает, к чему апеллирует. Это уже следующие вопросы — они касаются непосредственно личности Платонова. Общим же строем фильма, его направленностью, мне кажется, мы задаем те вопросы, которые могут волновать и сегодня. Отчего люди бывают одиноки? Почему порой не понимают друг друга? К чему может привести отсутствие общих идей, цели? И жизнь «начерно», в надежде потом все исправить? И есть ли для нас где-то в будущем это «потом»?

Когда мы работали над фильмом, то рассуждали так: дать верное определение болезни Платонова, это и значит предложить правильную постановку исходного вопроса, определяющего суть произведения. А искать ответ — дело зрителя. Конечно, какие-то ответы, какие-то пути в фильме указаны, но они не общеобязательны, не универсальны, мы думаем, что каждый может и должен выбирать среди них для себя тот ответ, который подходит для него. Я старался понять, какой же он, Платонов, чем живет, что им движет, чем он связан с людьми, как общается с ними. Трудно ведь играть человека, не зная его характера. А что такое характер?

И Калягин раскрыл свой «платоновский» дневник.

«Что такое характер? Совокупность черт, привычек, отношений. Это прошлое, это настоящее, это будущее. Характер в динамике, в развитии».

— Вот эта запись о динамике, развитии характера для меня особенно важна. Жизнь меняется, характер тоже. Не во всем, конечно, но меняется. В фильме мы наблюдаем Платонова в моменте р а з о в о м, что было для нас с Михалковым очень существенно.

— Что значит «в разовом»? То есть в каком-то единственном моменте, вырванном из общей цепи событий его жизни? Вы это имеете в виду?

— Не только. Конечно, необходимо было, рассказывая об одном дне и об одной ночи Платонова, обнаружить, высветить все его прошлое, его будущее, проследить развитие, внутреннее «движение» его образа. Но не менее важным было и другое: каждый эпизод сыграть так, чтобы он имел свою, отдельную территорию в фильме, сыграть только то, что было существенно именно для этого эпизода и никакого другого. Так, как если бы каждый эпизод становился сродни новелле — со своей завязкой, со своей кульминацией, со своей развязкой. Момент р а з о в ы й, как мы

«Неоконченная пьеса для механического пианино». Сашенька — Е. Глушенко. Платонов — А. Каляпин

его понимали, это момент завершенный. Каждый эпизод, как камушек в мозаике, со своим локальным цветом, а все вместе они создают общую картину, мозаичное панно. И когда мы теперь вспоминаем фильм поэпизодно, то с ходу можем определить эпицентр в каждой отдельной сцене. Потом возникают общие наслоения, но главное именно для данного эпизода не должно забываться.

— Какой же он, как вы считаете, Платонов?

— Какой... Он умен, много читает, много знает. Говорит меньше, чем думает. Ироничен. Внутри пружина. Взрывается сильно, по-звериному. Внешне нормален, то есть спокоен. Мягкий и жесткий одновременно. Эгоист-эгоцентрист. Любит женщин, нежен с ними.

— Какой он в семье?

— По-моему, никакой, обычный. Есть рядом Сашенька, и ладно, но любовью к ней он не пылает. Когда-то он пережил свою весну с Софьей, а теперь может быть только добр к Саше, а в то же время и равнодушен.

— Какой он в период первого своего появления в фильме?

— Хорошее лицо, добрая улыбка. Радостное, в общем, появление. Все хорошо, все свои — милые обормоты, к которым привык, которых знаешь. Рядом Саша, верная собачонка. На нее можно даже не смотреть —

она всегда около ноги. Тут же шалопай Николай Трилецкий. Глагольев... Платонов к нему равнодушен, по-своему он ему даже неприятен, поэтому лучше поменьше с ним находиться вместе. Войницев — глупый и обаятельный дундук. Петрин — хороший мужик, умный, немного желчный, сам себе на уме. Щербук — опасный человек оттого, что никогда не меняет своей точки зрения. С таким человеком трудно общаться, тяжело иметь дело, стать с ним на одну доску — значит самому стать глупцом. Анна Петровна... У Платонова с ней была связь, не роман, не флирт, а просто связь, это существенно. Для Платонова Анна Петровна — это прошлое, тем более что сейчас так неожиданно появилась Софья.

— Что же с ним стряслось? Пришел в радостном, хорошем настроении, чтобы встретиться, в общем, не с чужими для него людьми — с зимы ведь не виделись,— пришел беззаботно повеселиться и что же... Увидел Софью? Вспомнил?

— Да, конечно, для Платонова неожиданное появление Софьи, как толчок. Возможно, все было бы иначе без нее, то есть так, как всегда: цыгане, купание в реке, завтраки, обеды, ужины, разговоры «за Россию». Но вдруг появляется женщина, которую он любил больше всего на свете. Все эти семь лет, которые они не виделись, я уверен, он помнил, вспоминал о ней. И в жизни своей, должно быть, провел «водораздел»: «с Софьей» и «после Софьи». Молодость, мечты, порывы, искания, трепетность отношений, вера в чудесность и праздничность жизни — все это связано для него с ней.

И вот она появляется. С букетом полевых цветов, пахнущая водой и солнцем, удивительная... Платонов волнуется, нервничает. Какая же она стала? Какая? По-прежнему хороша, очень хороша Да, но ведь она — жена Войницева. Что же с ней произошло, если она смогла полюбить и выйти замуж за этого, ну пускай милого, но такого наивного, даже глуповатого, ленивого человека?

В минуту встречи с Софьей Платонов похож на охотника в засаде, ничего не упускает: как ходит она, как улыбается, с какими интонациями говорит, как смотрит, как поворачивает голову...

Трехминутный разговор — и Платонову становится многое ясно. Ясно и вместе с тем очень-очень больно.

Да, конечно, встреча с Софьей, разговор с ней, внезапное, горестное, в общем, открытие — к о г о любил? — для Платонова острый толчок, Но тут не в ней одной дело. Платонов, конечно, предчувствует, что Анна Петровна поджидает его с объяснениями, а ему объяснения совершенно не нужны. Было и было, а теперь прошло, ну и славу богу... Но от этого он тоже в каком-то напряжении. И Глагольев здесь. И как будто следит за ним — у него ведь свои интересы: влюблен в Анну Петровну. Да еще Сашенька со своими вечными глупостями... Все это как бы фон, но у Чехова фон всегда имеет значение немаловажное.

Вот смотрите, опять «цитирую» — и себя и, конечно, Михалкова. «Первая половина фильма у Платонова — радостно, весело, непринужденно, с хорошим настроением. Иронично, легко. Иногда есть проколы: приход Софьи, разговор с ней, обморок Саши. Но играть эти «моменты» чуть-чуть «проходнее», не засиживаться на них, и чем точнее они будут сыграны, тем в общем развитии фильма они будут мобильнее, подвижнее, то есть не акцентировать на них резко внимание для того, чтобы по-настоящему серьезные куски, драматические куски, приобрели еще большую яркость, еще больший накал».

— Никита Михалков не раз подчеркивал, что играть надо как бы шутя, то есть так, когда самая что ни на есть скрупулезная точность рождала бы в итоге ощущения легкости игры...

«Играть характерно, человечно два-три куска, где должен быть настоящий серьез, молитва, очень важна истерика и финал».

— Мне необходимо было действенно проследить раздражение Платонова. Точки опоры. Но не обязательно нажимать на них во всю силу — вот здесь он «попался», здесь «слетел» — резко фиксировать. Платонов ведь

может и улыбаться, может курить, может сесть на велосипед и уехать, а раздражение проявится потом.

— Как, например, в сцене с Трилецким, когда тот отказался поехать к больной?

— Да, у Платонова к этому моменту уже накопилось раздражение сверх всякой меры: Софья, Саша, дурацкая игра Анны Петровны в фанты, поцелуй с ней. И все это вместе, все подряд...

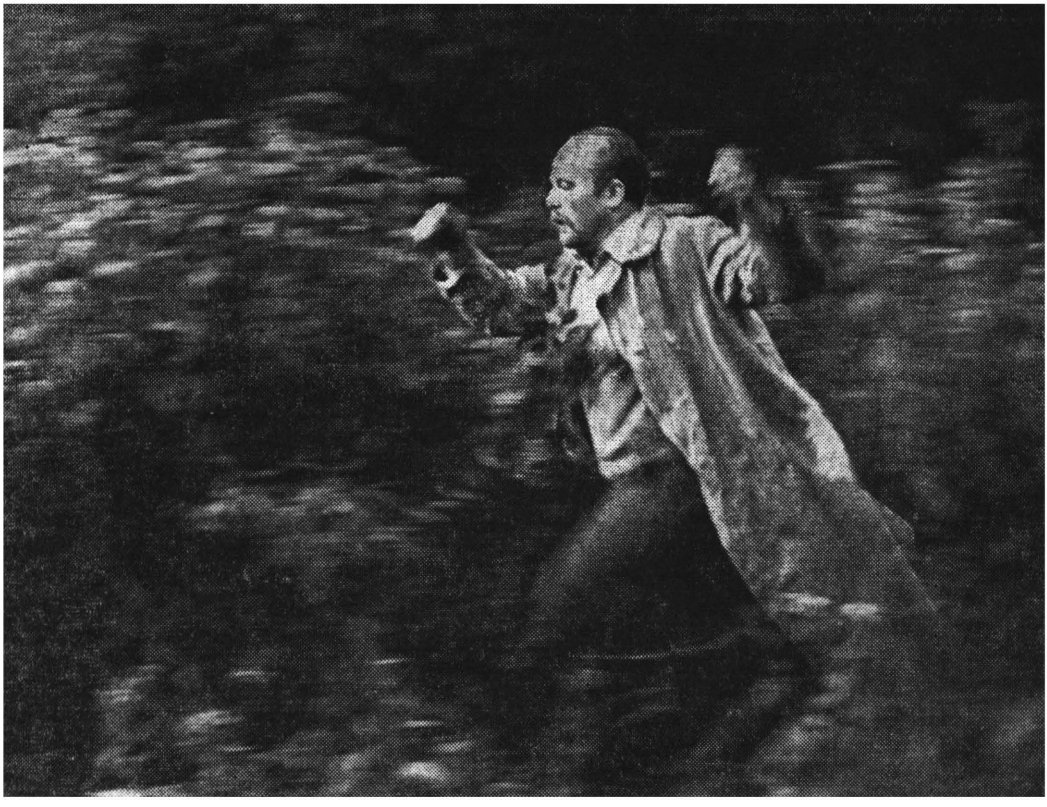
И повторяю, рядом Софья. Он ежесекундно помнит о ней. Не было бы ее — подумаешь, поцеловаться с Анной Петровной, да хоть тысячу раз. Сашенька тут, ну так что — даже еще интересней...

Но на этот раз здесь Софья. Семь лет назад он изменил своей любви. Ведь когда она от него уехала, Платонов ничего не сделал, чтобы вернуть ее. И вот теперь Софья снова перед его глазами. И у Платонова — сбой за сбоем. Ведь все так глупо, все глупо. Все не так. А тут как раз Горохов пристает к Трилецкому, а Трилецкий веселится, собирается ужинать, какие там больные, подождут больные...

— Так Платонову важно то, что Трилецкий не поехал, или...?

— Да ничего подобного. Совсем ему не это важно. Он выкричался, снял с себя напряжение. И успокоился. О больном и не вспом-

«Неоконченная пьеса для механического пианино».
Платонов



нил. Он такой же, как они все. Просто он уцепился за этот повод, чтобы излить накопившееся раздражение. «Как ты разговариваешь с моей женой? Да что это такое»? А будь он сам на месте Трилецкого, он бы так же отказал Горохову: «Я сейчас не могу, видите, мы сейчас веселимся, вот завтра к вечеру или послезавтра...»

Понимаете? С Трилецким он немножко «отошел», «выпустил пар». Но процесс уже начался, сдвинулся в Платонове какой-то пласт, и все завертелось — не остановишь. И чем дальше, тем сильнее. И сколько еще прибавится: объяснение с Софьей под деревом, разговор с Глагольевым, потом молитва, опять встреча с Софьей — «не то, не то» — и, наконец, истерика. От кульминации к кульминации, и одна напряженнее другой. Не одна-единственная кульминация в общем развитии, а целых пять.

— У вас, кажется, есть в тетради какая-то диаграмма? Диаграмма кульминаций?

— Да.

Диаграмма была построена, как гряда гор, с разной высотой пиков, и самым высоким был пик — Софья.

— Это разговор с Софьей под деревом? Почему же он самый высокий?

— Да потому, что Платонову в этом разговоре с Софьей — больней всего, тут он действует, говорит не по воле обстоятельств, а из искреннего, сильного, живого чувства, он х о ч е т говорить с ней. Это для него встреча с прошлым, с тем, что он действительно любил больше всего на свете, встреча не только с Софьей, но и с самим собой, тем другим. В этой сцене он говорит истинно выстраданные слова о том, что ничего не бывает потом. «Это только кажется, что все еще впереди, что жизнь длинна и счастлива, что сейчас можно прожить так, начерно. А потом все поправишь. Никогда это потом не наступает».

Для Платонова — это даже не любовная сцена. Он ведь к Софье не из-за вновь пробудившейся любви кинулся, а из-за воспоминаний о любви. Кинулся поделиться горьким прозрением и самому все понять до конца.

Эта сцена в фильме, в общем, узловая. Как и платоновская молитва. «Теперь я знаю наверное — достаточно один раз предать, один раз солгать тому, во что верил и что любил,— уже не выбраться из цепи предательств, лжи, уже не выбраться».

Я не хочу сказать, что мы на протяжении всей роли отталкивались от этих слов. Все сложнее. Каждая сцена вмещала в себя свое, какие-то свои пласты и свои откровения, игралось именно то, что было нужно для данной сцены. Но так или иначе в конечном счете режиссер подводил нас именно к этим кускам.

Платонов обаятелен, остроумен, умеет развеселить, концентрировать общее внимание на себе. И самое главное — он понимает намного больше, чем все остальные. Он хотя бы отдает себе отчет в их общей «бездарности». Но я уже говорил, что Платонов в конечном счете точно такой же, как они все. Он так же лжет, так же равнодушен, жесток. Ну, например, как он ведет себя с Софьей?

— Но чем же он все-таки отличается от остальных?

— Ну, видимо, тем, что, может быть, единственный из всех понимает, с болью понимает, что жизнь проиграна. Не туда она у него пошла: солгал, предал. Но не забывайте, что это две совершенно разные вещи: сознавать, что да, плохо, скучно, неправильно живешь, и ставить на этом точку или же сознавать, что жить так больше нельзя, что необходимо что-то делать, что-то менять, самому меняться.

Платонов побунтовал, покричал, пошумел, прыгнул с крутого берега, а потом его опять встретила привычная компания, и все ему опять заулыбались: ну, упал в воду, ну, неглубоко, ну, и слава богу, все чудно! И, действительно, для них все чудно, все и дальше пойдут по тому же самому кругу.

— Для всех?

— Для всех.

— И для Платонова тоже? Но неужели он не изменился, не понял, не прозрел, не обрел ничего нового?

— Думаю, что нет... Здесь другое. Я себе

это так представляю. Живет человек и вдруг в один прекрасный день с ним что-то случается: он приходит в гости и встречает свою восьмилетней давности любовь. Попутно его окружает масса каких-то обстоятельств, каких-то причин, которые выталкивают его из привычного для него круга. И на секунду кажется — ах, человек понял, он прозрел, он сейчас изменится, еще шаг и...

Но Платонов уже не может стать другим. Он уже солгал однажды, уже предал свою любовь, он уже встал на другой путь. И я не думаю, что он в состоянии сделать следующий шаг, потому что причины своего несчастья он ищет только в других.

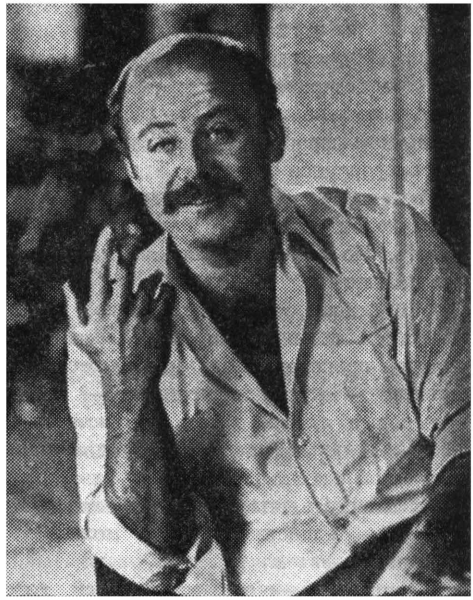
— Вы погубили мою жизнь! — кричит он. — Я ничтожество по вашей милости! Где мои силы, ум, талант? Пропал... талант!

А почему он, собственно, ничтожество и калека по чьей-то милости? Да ничего подобного. Это его бессилие.

Я часто у Михалкова спрашивал: может ли Платонов действительно покончить с собой? А если может, то из-за чего? Из-за кого? Из-за женщины? Из-за своей непутевой жизни?

Вот, понимаете, когда сталкиваются герой и мир, то эти две силы вступают между собой в борьбу. Возьмите кого угодно. Чацкого! Это же поступок — порвать с фамусовской Москвой. Или Гамлет. Я не хочу сейчас разбирать, что его подвигло восстать против всего света, это очень сложно, но он тоже совершает поступки. А Платонов? Это уже, повторяю, другой герой. Да, он сознает свое «предательство» и свою «пропащую жизнь», но дальше этого сознания он не идет. Поступков во всяком случае не совершает никаких — ни в сценарии, ни за его пределами. И думаю, что не совершит никогда.

Да, Платонов обостреннее, чутче, умнее, чем другие. Он понимает, что кормить крестьянских детей на покосе из сосок или дарить свои старые фраки крестьянам — о чем с таким упоением и придыханием разглагольствуют Софья и Войницев —это та же ужасная, страшная ложь, что это не просто пошлость, а все то же равнодушие и барское отчуждение от народа.



«Подранки». Денис

Но для того чтобы преодолеть нудную инертность жизни, необходимо действенное вмешательство в нее. Об этом Чехов писал так: «В наше больное время, когда европейскими обществами обуяла лень, скука жизни и неверие, когда всюду в странной взаимной комбинации царят нелюбовь к жизни и страх смерти, когда даже лучшие люди сидят сложа руки, оправдывая свою лень и свой разврат отсутствием определенной цели в жизни, подвижники нужны, как солнце...»

Это же один к одному — о Платонове. Он действительно сидит сложа руки, он действительно безумно ленив, запутался во лжи, но все это оправдывает отсутствием определенной цели в жизни...

И это при том, что он еще один из лучших людей в своем кругу.

Только он один может сказать Войницеву: «Пятнадцать лет талдычишь эту таинственную фразу (о России. — *И. Р.*). Пора бы кончить! Говорим, говорим, русская душа, благо наро-

да! Надежды, эмансипации, призывы! Как языки-то еще не отсохли!»

Или: «Ну, конечно, сознавать свою бездарность — безнравственно, а развлекаться в деревне кормлением детей из соски, раздавать крестьянам фраки и делать при этом великое благородное дело — это не безнравственно...»

Только он один — из всех — может это сказать. Но только сказать, а дальше что? Что дальше?

— В финале, после неудачной попытки Платонова покончить с собой у него с Сашенькой происходит, как мне кажется, самый главный — кульминационный — разговор. Разговор о любви, о том, что истинная любовь — великая сила, великий двигатель человеческой жизни. Не начинает ли здесь Платонов понимать, что в его запутанной жизни любовь — единственное, что может многое изменить?

— Сашенька — это тот человек, который действительно любит. Она любит Платонова, «любит его любого». И эта любовь сделала ее сильной. Может быть, в том, что Платонов потянулся к ее словам, увидел в них свое «спасение», есть залог того, что Платонов изменится, что сам полюбит и полюбит истинно? А может быть, и нет. Я не знаю. По отношению к своему герою я настроен не совсем оптимистично. И все-таки, кто его знает, может быть, он найдет в себе силы измениться, и финал фильма станет толчком для его вступления в какую-то новую фазу жизни.

«Картина снимается с большим трудом». Это я опять за дневник, когда я его читаю, то могу восстановить каждое свое ощущение... «Конечно, главная трудность — это Чехов, как его играть? Нескучно, незанудно, нефарсово. Интересно рассмотреть жизнь человеческого духа, момент рождения мысли, видимое, зримое рождение мысли героя...» — это Михалков так всегда говорил.

В борьбе со штампами актеру очень важно сохранить в себе способности к импровизационности. Мне, к примеру, помогают упражнения, предложенные в свое время Михаилом Чеховым. Очень просто и очень действенно. Ну, вот хотя бы такое упражнение...

Калягин встал, придвинул к себе стул.

— Намечен исходный и заключительный момент для импровизации, причем, повторяю, они должны быть просты и точны. Сначала я быстро встаю с места и твердо произношу — да! — в конце безвольно опускаюсь на стул и говорю — нет. Или наоборот, безвольно — да, и твердо — нет! Всю среднюю часть, весь переход от исходного момента к заключительному идет импровизация, когда каждый последующий момент будет психологическим следствием предыдущего.

Да-а-а... — Нет!!!

Да? — Нет?

Да! — Н-е-е-т...

Да? — Нет?!?

Множество вариантов... (делает несколько раз подряд).

«Говорить об удовольствии,— это снова цитата из дневника,— мне трудно. Пока тяжко во многом, вообще героя играть трудно, а чеховского героя втройне...»

— А почему чеховского героя играть втройне трудно?

— Видимо, потому, что чеховские герои несут в себе максимальную смысловую и эмоциональную нагрузку. Чуковский так писал о чеховском герое: «... соединение, сплетение огромных плюсов и огромных минусов... органически живое сращение положительного и отрицательного... всегда в диалектике». Очень часто у чеховских героев достоинства — продолжение их недостатков, и наоборот... Это очень сложно. Особенно при исходной режиссерской установке — не играть героя!

— Что значит — не играть героя? Не понимаю.

— Не играть героя в привычном смысле этого слова. У нас, актеров, уже есть представление о том, как надо играть героя, какой он. И зрители тоже обычно сразу же могут определить — вот он, герой: он выше всех, у него орлиный взгляд, гордо поднятая голова...

Сколько мы пересняли пленки из-за того, что я начинал вдруг играть героя. Пересняли, кстати, очень важный кусок — объяснение с

Софьей под деревом. Мы сначала сделали эту сцену в комнате, где все давило, жало. И получился такой противный, такой напыщенный, важный герой с вечной скорбью в глазах.

У Шукшина есть замечательная сказка «До третьих петухов», о том, как Иван-дурак пошел справку брать, что он умный. Змей Горыныч, проверяя его, приказывает: «Ну, теперь — танцуй!» Иван начал танцевать. Грустно: так, руки опустил. Змей Горыныч его спрашивает: «Что же ты не танцуешь соколом?. Что — не сокол?» — «Сокол»,— говорит Иван. —«А что же ты тогда так грустно танцуешь?» — удивился Горыныч. — «А что, сокол задуматься не может?»

Все мы вроде бы понимаем, что героя нужно играть человечно, нешаблонно, и все же частенько незаметно скатываемся на привычные, выработанные штампы.

Чтобы подвести нас к нужным эмоциональным кризисам, кульминациям как можно незаметнее и естественнее, Михалков придерживался в съемках этого фильма — как никогда раньше — последовательного сценарного развития. Сами понимаете, чтобы подвести Платонова к истерике, к финалу, надо было помочь ему накопить это увеличивающееся раз от разу возбуждение.

Не создав обстановки, не создав определенного настроения, нельзя было по-настоящему работать.

Во время съемок все мы жили в одной гостинице в Пущино на Оке. Михалков просто поставил жесткое условие: мы должны жить там «от» и «до», не прилетать, не улетать, не брать на себя никаких побочных работ — полностью сосредоточиться на нашем фильме. Мы жили бок о бок два месяца подряд, с утра до вечера все вместе. Утром встречались в гримерной, потом съемки, потом играли кто в футбол, кто в теннис — поддерживали спортивную форму, потом — каждодневная непременная репетиция по два-три часа, каждодневная — понимаете? Так или иначе мы стали друг другу родными, лично близкими. Вместе праздновали дни рождения — незабываемый юбилей Павла Петровича Кадочникова, ему исполнилось шестьдесят лет. Удивительная киногруппа — все время все вместе. А обычно как бывает? Прилет — отлет: «Где тут — здрасть! — моя страница? А? Сегодня мы из двадцатой? А что, девятнадцатую уже отсняли?..» На «Механическом пианино» все было по-другому. Все делали вместе: чай пили, разговаривали. Эти бесконечные разговоры вечерами, ночами. Ну как тут было не выработать общую точку зрения на Чехова, общую методологию, общий язык и не только применительно к фильму, но и просто — общий язык как свидетельство духовной близости.

Михалков сумел создать из нас некий союз единомышленников. Я уже не говорю о триаде — Михалков, Адабашьян, Лебешев — это прекрасно, когда люди, которые берутся за фильм, знают друг друга так, как знают эти трое. Они без слов понимали друг друга и действовали в общем русле идей, метода, направления. Да и актеры, работавшие в фильме, представляли из себя хорошо сколотившийся коллектив: Богатырев, Глушенко, Соловей, Пастухов, Никоненко...

И еще очень важна была для работы та атмосфера, которая создавалась на съемочной площадке, на репетициях. Все время слушали музыку Вивальди, Доницетти, Моцарта... Без конца читали и перечитывали Чехова.

Репетиции всегда проходили в полнейшей тишине (не было привычного и такого мешающего «проходного двора» «Мосфильма»). Когда репетировали какой-то сложный кусок, было слышно, как дышат. Или если дурашливый кусок, то все дурачились, пели арии a la бельканто — для «разогрева» — или разыгрывали только что отснятую сцену в стиле французского, итальянского, арабского или индийского кино. Нам такое самопародирование было не страшно: режиссер умел подвести нас к тому, что мы могли свободно импровизировать в границах заданного образа. А для актера это очень важно.

Знаете, очень полезно вырабатывать технику переключения: с веселого, озорного настроения на репетиции, в общении с партнерами — на сильный драматический кусок, с од-

ного состояния на другое. Такие «переброски» дают возможность не заштамповать эмоции, помогают стать подвижным, размятым, размассированным, рождают внутреннюю пластичность. То, без чего нельзя жить актеру.

Приведу еще две цитаты: «Платонов меня обжег. И он бесследно для меня не пройдет. Такая работа даром не проходит. Эта великолепная школа тотальных трудностей вырабатывает достойные качества в актере и в человеке. Пишу все в хорошем настроении, не зная результатов, что это будет — провал или успех... До результата далеко, и не знать бы его чем дольше, тем лучше, результат важен, но уже не в такой степени, как сама работа, процесс. Смотрю в сценарий и думаю, вдруг завтра окажется, что истерика — брак, не соскучишься, а послезавтра Михалков посмотрит и скажет: такая-то сцена сыграна неточно, не в том состоянии, не в том ритме, не пронзительно, как он говорит...

В ночь с 12 на 13 сентября... До часу ночи в номере у Михалкова. Обговариваем сцену молитвы, в 4 часа ночи — грим. В 5.30 поле у деревни Зайцево. Сцена под деревом. В 7 утра уезжаем доснимать сцену фейерверка — Софья, Войницев, Платонов... В 13 часов — усадьба. Последний день съемок».

— Вы знаете, когда я первый раз посмотрел грубый черновой вариант фильма, я себя не узнал. И испугался. Я подумал, что провалил роль. Такого черного дня у меня в жизни не было. Мне плакать хотелось. Оказывается, я и сам привык к своим штампам, к своим штучкам-дрючкам и вдруг смотрю на экран: другой человек там ходит. Это не Калягин, это не я. Я не привык к тому, что я так двигаюсь, нет моих привычных красочек. Словом, смотрю — на экране другой актер, что-то такое скучное, такое непонятное.

Как Богатырев сыграл, как Глушенко сыграла, как все сыграли, я понял и получил от всех огромное удовольствие. А от себя — ничего, какая-то смутность. Хотя вообще, признаюсь, я люблю себя смотреть на экране. Мне интересно, во-первых, это все-таки кино, а во-вторых, вдруг видишь себя со стороны, запечатленным на пленке. Может быть, во мне это еще детские увлечения говорят, но, правда, приятно, что-то стрекочет-стрекочет, и вдруг ты на экране.

А тут я смотрю, и мне, конечно, интересно, но появилось какое-то совсем другое ощущение. Такую роль провалил, такую роль! Меня тогда Никита успокоил. Он мне — так тихо-тихо: запомни, говорит, ты сыграл свою лучшую роль...

Платонов — это для меня качественно новая работа. Как будто я вообще первый раз в жизни работал по-настоящему. Ну, конечно, так нельзя сказать: я выкладывался и работая над Пикквиком, и над теткой Чарлея... Читал сопутствующую литературу, искал... Но здесь — качественно все было абсолютно иное.

Думаю, всей съемочной группе работа над фильмом дала очень многое. Мы выросли, мы изменились. Теперь я твердо убежден: каждая работа должна в чем-то менять актера.

Однако мне кажется, что актеру не нужно скрупулезно анализировать, расчленять на составляющие весь свой творческий процесс. Он должен, безусловно, понимать какие-то важные для себя, опорные вещи, но, наверное, не больше того — иначе это будет скорее теоретик, чем актер-практик.

Я принадлежу к тем актерам, которые не могут ничего сыграть, пока не станет «удобно» в роли, то есть пока состояние героя, которое выписано в сценарии и которое мне подсказывает режиссер, не сольется с моим собственным. Но для этого я должен понимать логику поведения своего героя, жить, мыслить, чувствовать в системе его координат, а для этого в свою очередь необходимо, чтобы все это обязательно стыковалось с моим личным, мною накопленным. А дальше уже начинается тот самый процесс творчества, который никому еще не удавалось передавать словами.

И потом ведь существует же такая вещь, как интуиция. Как о ней рассказать? Как в процессе творческих поисков нежданно-негаданно в тебе вдруг срабатывает что-то совершенно подсознательное?

Вот Платонов, он полон комплексов. В сцене с Трилецким, когда он ему все выдал-выкричал, тот возразил Платонову: «Мол, и ты, Миша, не самый добросовестный учитель...» И Платонов в ответ снова срывается: «Я университета не кончал и чужого места не занимаю, а ты кончил!..» Тут у него на лице появляется такая гримаса, какие бывают только у глубоко неуверенных в себе людей. Как она родилась — для меня не понятно, я не придумывал ее, не репетировал перед зеркалом. Она сама родилась.

Удивительная мне досталась работа в кино.

Если говорить честно, то кинематограф пока мне дает больше, чем театр: и счастья и несчастья, в общем, всего больше. Кроме «Записок сумасшедшего», которые я давно сыграл в театре Ермоловой, полного удовлетворения театр пока не принес, несмотря на то, что сейчас на театральной сцене я играю роли большие и главные, и первые и вторые — «Старый новый год», «Уходя, оглянись!», «Дачники»...

А ведь я никогда не думал, что стану кинематографическим актером. Снимались мои друзья, мне было приятно, что они снимаются, а зависти не было. Хотелось сниматься? Хотелось! Но я к этому относился как-то спокойно: когда это будет и что это будет? А вот в театре, мне казалось, меня ждет мое настоящее дело.

А как все обернулось? Подумать только, кого я ни играл в кино — и противных, и хороших, и таких, и сяких... «Черный принц», «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Каждый день доктора Калинниковой», «Преждевременный человек», «Раба любви» .. —все разные. Но я надеюсь, что и в театре мне удастся сыграть роль, которая для меня станет такой же существенной, как и Платонов.

— Грустно расставаться с фильмами?

— Я не знаю... Грустно? Тяжело расставаться с тем, что тяжело тебе досталось.

А вообще, пока идет процесс работы, мы живы. Идет процесс жизни: репетиции, разговоры, встречи, просмотры. Это наша жизнь. Ведь ничего не бывает «потом», все только сейчас.

Калягин достал какой-то большой толстый альбом. На его крепкой картонной крышке было четко написано «Механическое пианино» и два раза подчеркнуто красным карандашом.

Калягин открыл его и замолчал... Он рассматривал фотографии, запечатлевшие отдельные моменты съемок, героев фильма, усадьбу, крутой берег Оки, старое дерево, рассматривал с той полной сосредоточенностью, погруженностью, которая возникает только, когда человек встречается с чем-то истинно дорогим... И, видимо, за этими снимками ему виделись: и деревня Зайцево, и усадьба, и съемки, и Платонов, который отнял у него полжизни. Он забыл обо мне и как бы в одиночестве сидел над альбомом, не спеша переворачивая страницы.

На этом и закончился наш разговор. Закончился сам по себе...

— До свидания... — прощаясь, сказала я Калягину.

— До швидания, до шкорой встречи, шасливо... — засмеялся он, и мне показалось, что я расстаюсь с Платоновым.

И. Вайсфельд

Мифы и реальность детектива

Эти заметки написаны в связи с выходом книги Янины Маркулан[1] — единственной, целиком посвященной популярному жанру детектива. Кинодетектив вошел в нашу жизнь благодаря литературе, а позднее — кинематографу и телевидению, уделяющим ему с каждым годом все большее внимание.

Среди читателей и критиков существует довольно отчетливое размежевание на тех, кто равнодушен к хитросплетениям детектива, и на тех, кто не представляет себе своей читательской и зрительской жизни вне увлеченности этим жанром.

В дискуссиях, происходивших преимущественно за «круглыми столами», или в форме диалогов, напечатанных на газетной полосе, аргументация обычно строилась по такой схеме. Одни говорили, что надо, мол, чем-то развлекаться, как-то проводить время в транспорте, разгадывая следственные загадки, а другие, справедливо не мирясь с таким сугубо житейским и поверхностным подходом к вопросу, размышляли о психологическом, социальном, воспитательном потенциале жанра.

Позиция сторонников «транспортно-развлекательной» интерпретации детектива опровергается легко, поскольку она расходится с существом проблемы.

Позиция их оппонентов, более близкая к истине и, как правило, преисполненная весьма благородных намерений, имеет свои уязвимые стороны. Анализируя социально активную роль детектива, ему подчас дают столь расширительную трактовку, что теряются грани между детективом и недетективом. Сам термин детектив подвергается сомнению, его заменяют понятием приключенческий фильм...

На терминологическую неопределенность

---

[1] Янина Маркулан. Зарубежный кинодетектив. Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры «Искусство». Ленинградское отделение. 1975 Ссылки на это издание даются в тексте.

можно было бы и не обращать внимания, если бы за этим не следовали эстетические нормы, размывающие саму основу детектива. Справедливо настаивая на важности выбора жизненного материала и выявления героических черт характера представителей закона, некоторые авторы, сами создавшие немало интересных детективов, неожиданно принижают роль сюжета, той структуры, в которой, собственно, и развертывается исследование событий в их парадоксальных и непарадоксальных связях.

Так, выступая за «круглым столом» «Недели» [2], А. Адамов без обиняков заявил: «В меньшей степени для нас важны сюжет, интрига... В центре нашего повествования — судьба человека, несовместимость логики советского образа жизни и логики преступления».

В этом заявлении настораживает искусственное противопоставление идейной установки сюжету, как якобы неуживающихся друг с другом элементов повествования. Но Адамова это, по-видимому, нисколько не тревожит. Напротив, он настаивает на жизненной необходимости и неизбежности такого противопоставления.

В журнале «Вопросы литературы» А. Адамов публикует статью «О советском детективном романе», в которой мы читаем: «Таким образом характер воздействия детектива на читателя зависит не столько от сюжетного построения (?! — *И. В.*), сколько от жизненного материала, от его отбора и оценки, от задачи, которую автор перед собой ставит, от его идейно-классовой позиции» [3]. Конечно, для нас идейная, классовая позиция — главное, и оценивать советский детектив в обход этого главного методологически безграмотно. Но мне казалось, что кому-кому, а писателю, постигшему тайны детектива, следовало бы отстаивать структурное единство сюжета, интриги и смысловой направленности произведения, решающую роль содержания в системе сюжетных взаимосвязей, неожиданных столкновений, конфликтов.

Можно было бы не придавать значения теоретическим импровизациям, но сделать это необходимо потому, что в неверном взгляде на природу этого жанра, видимо, кроется объяснение слабостей, элементарных ошибок в эмоциональной логике некоторых детективных сценариев и фильмов.

Беда многих телевизионных и кинематографических детективов в том, что зритель с самого начала, по крайней мере в первой трети картины, уже догадывается о развязке. Его лишают самого главного, что сопутствует восприятию литературного или экранного детектива, — возможности напряженно следить за происходящей борьбой, самому строить предположения о вероятных виновниках преступления, о вероятных ходах следствия и таким образом как бы соучаствовать в движении событий.

Следователь, продолжающий упорно искать истину, о которой давно уже догадался зритель, перестает быть его другом и вызывает только досаду, а преступник, не замечающий стремительно замыкающегося круга преследователей, уже не выглядит опасным и для следствия и для самого зрителя (или читателя).

Как только авторы расстаются с неверным представлением о взаимосвязи сюжета и мысли детектива и поднимаются до уровня настоящего мастерства, их ждет удача и благодарность зрителей. Так произошло, например, с фильмом Рижской киностудии «Ключи от рая», где точно осмысленные в социальном плане события развиваются вместе с тем достаточно напряженно и дают почву для размышлений. В частности, в этом фильме в последний раз сыграл покойный замечательный литовский актер Бронюс Бабкаускас. Он исполнял роль преступника Витолса. Наше отношение к этому персонажу амбивалентно: с одной стороны, мы решительно осуждаем то, что совершил этот человек против закона и против самого себя, а с другой — не можем без сочувствия следить за его отчаянными попытками вырваться из инерции своего бытия, стать на другой путь. Кстати, психологический ракурс зрительского восприятия образа Витолса близок к тому, какой мы испытывали к Прокудину в знаменитом фильме Шукшина «Калина красная». Ведь и в Прокудине нас многое отталкивало. Но с

[2] «Неделя», 1976, № 33, стр. 19.
[3] «Вопросы литературы», 1976, № 9, стр. 155.

этим чувством переплеталось и другое — наше искреннее желание, чтобы Прокудин нашел самого себя в новой жизни и в настоящей любви. И точно так же, как Шукшин сумел для своего персонажа найти сложное сценарное, режиссерское и актерское решение, свое высокое мастерство продемонстрировал и Бабкаускас. Но актер был бы бессилен что-либо сделать, если бы сценаристы С. Александров и В. Кузнецов не развернули систему интриг, а режиссер А. Бренч не сумел творчески прочесть и в свободной кинематографической форме выразить авторскую мысль, которая вне системы взаимосвязи и вне диалектики изображаемой борьбы просто не существует.

Современный кинодетектив не противостоит сюжету, а преобразовывает его. Лучшие детективные фильмы антистереотипны. Они складываются в сложном диалектическом единстве существующих традиций жанра с их радикальным переосмыслением. В результате исчезает унифицированность художественного мышления в той самой области, которая, казалось бы, больше всего этому поддается.

В своем докладе на Первой Всероссийской научно-теоретической конференции, состоявшейся 28—29 октября 1975 года в Москве, А. А. Леонтьев и О. Т. Мельникова, говоря о массовых коммуникациях (к которым относится кино со всеми его жанрами), утверждали: «...Стереотипизация не лежит в природе самой массовой коммуникации, и она вполне может быть использована и используется в странах социализма и, прежде всего, в нашей стране, как орудие не унификации сознания слушателей или зрителей, а воспитания этого сознания, формирования у тех, кто воспринимает массовую коммуникацию, активного сознательного отношения к действительности, активного гуманистического отношения к людям»[4].

Эта верная характеристика закономерностей с порога отвергает штампы драматургического мышления; теоретический тезис дает практике точный ориентир.

Пусть влияние теории и критики на художественный процесс не прямолинейно, но оно существует в разных формах и в свою очередь испытывает влияние практики. Плохо, когда теория теряет творческую самостоятельность, как это произошло, например, с французской критикой в период «новой волны», когда она оправдывала как сильные, так и слабые стороны художников, как их плодотворный поиск, так и идейно-художественную несостоятельность.

Однако если рассматривать явление как целое, то роль критики и теории чрезвычайно велика и, в частности, в сфере детектива.

Формируя в критике направленность интересов, раскрывая потенциал сюжетных механизмов, исследуя закономерную связь детектива с недетективом в данной национальной школе, теория может оказывать свое воздействие на экранный результат и в конечном итоге — на зрителя кино и телевидения. Для этого необходимо, чтобы, кроме изложения отдельных впечатлений и наблюдений (их немало можно встретить на страницах печати), критика обратилась бы к системе, к динамике целостности детектива. Эту нелегкую задачу и взяла на себя Янина Маркулан.

Пусть нас не смущает то, что в книге речь идет о зарубежном кинодетективе и что на обложке книги в таинственных ракурсах изображены загадочные, вполне «детективные» руки. Обращаясь к зарубежному опыту, автор вводит нас в круг общих проблем жанра, его эволюции, его социального бытования.

Такая направленность книги обращает на себя внимание уже в оглавлении, где есть главы: «Детектив. Что это такое?», «Морфология жанра», «Рождение кинодетектива», «Искусство и кич», «В контексте времени».

В книге мы находим подтверждение этого высокого интереса Я. Маркулан к общим закономерностям. Так, во введении она пишет: «Изучение его (детектива. — *И. В.*) дает возможность перейти к рассмотрению не только частных, но и общих проблем современного кинематографа» (стр. 9).

Завершая рассмотрение непростого единства социального и эстетического в биографии

[4] «Место и функции массовой коммуникации (радио, телевидение, кино, пресса) в процессе педагогического воздействия». РСФСР, Педагогическое общество. Центральный совет. Секция массовой коммуникации. М., 1975, стр. 8.

детектива, автор приходит к такому выводу: «Формальная структура оказывается наполненной реальным идейным содержанием, механизм эмоционального воздействия на зрителя приводится в движение экономикой, политикой, конкретными социальными «источниками энергии»... Только в системе этих сложных связей можно понять и верно оценить как процесс и тенденции искусства, так и отдельные произведения его. Данная книга — опыт такого системного анализа только одного жанра — кинодетектива» (стр. 164—165).

Мы должны быть благодарны Я. Маркулан за то, что она смело взяла на себя труд, насущно необходимый искусству кино, телевидению и их теории. Она использует детектив как «простейшую клетку» (стр. 25), помогающую познанию целого, и хотя, повторяю, речь в книге идет о кинодетективах французских, американских, итальянских, наше читательское восприятие обращено к тем проблемам, которые иначе и под другим идейным знаком стоят перед мастерами советского кинодетектива, перед всеми авторами, для которых сюжет-следствие служит инструментом исследования тайн человеческого характера.

«Простейшая клетка», избранная Я. Маркулан для изучения системы, в конечном итоге затрагивает интересы всего искусства и литературы. «Человек есть тайна, — писал Ф. М. Достоевский М. М. Достоевскому в августе 1839 года. — Ее надо разгадать, и если будешь разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком».

Привожу эти слова, чтобы напомнить о «цепной реакции», соединяющей в искусстве простейшее с великим, познанное с непознанным, и о том, что в одной книжке, даже самой мудрой, нельзя искать ответов на все интересующие вопросы.

Я. Маркулан не скрывает богатства связей и опосредований, в которых «бытует» детектив, но вместе с тем она жестко ограничивает пределы исследования. Обнаруживая широту взгляда, она пишет о том, что детектив как жанр не вписывается легко в знакомую сетку родов и видов: «Он связан с эпосом и драмой, он может быть комедией и репортажем, повестью, пьесой, романом и, наконец, фильмом» (стр. 13).

Кроме того, детективные схемы давно уже проникли в эпические произведения: расследование истоков преступления лежит в сердцевине событий «Преступления и наказания» Достоевского, да и только ли одного этого произведения?

Но не эти многолинейные связи составляют материал исследования Я. Маркулан. Она даже не включает в книгу разбор фильмов о Джеймсе Бонде, считая, что они представляют собой не детектив, а иное жанровое образование, в которое вошли элементы авантюрной, гангстерской, фантастической картины, вестерна и даже комической. Можно соглашаться или не соглашаться с такой оценкой серии фильмов о Джеймсе Бонде, но надо признать право автора на ограничение материала.

Главная же задача Маркулан, безусловно, плодотворна — проанализировать механизм воздействия детектива на строй мышления, поведения, вкусы отдельного человека и миллионных аудиторий, на повседневную жизнь в буржуазном обществе.

Ограничивая фильмовый материал, Маркулан настаивает на необходимости познания «повторяемости основных структур», «стабильности композиционных схем» (стр. 25), приближающих нас к пониманию социальных процессов. При этом Маркулан решительно опровергает логическую асоциальную концепцию детектива, модный на Западе неоформализм. Последовательно и весьма убедительно она анализирует избранный материал с четких классовых позиций Удар в книге «Зарубежный детектив» наносится прежде всего по реакционной киноэстетике, по буржуазному коммерческому подходу к искусству.

«Коммерция легко идет на любые сделки с совестью, здравым смыслом, нравственностью, — читаем мы. — Все, что приносит барыш, оправдано и достойно тиражирования Так возникают градации массовых развлечений — от изящной безделки-забавы до откровенной пропаганды безнравственности и человеконенавистничества» (стр. 149).

«...Градации массовых развлечений...» — эта формулировка не случайна. Маркулан рассматривает разные стороны процесса, разные проявления динамически развивающегося жанра, рассматривает и то, что чуждо нам, и то, что близко.. И это правильно.

В. Михалкович в интересной статье «Традиции литературного детектива и кино» рассматривает только одну линию развития жанра: от романа-фельетона, создающего мир иллюзий, прекраснодушия, до современного «триллера», не знающего утешений. Вывод автора таков: «В 60-е годы, когда под влиянием общественных потрясений во многих жанрах наступило обновление, детектив попытался учесть это, но свой тонус пессимизма снизил ненамного»[5].

Наблюдение достойное внимания. Но трудно согласиться с тем, что к нему сводится весь комплекс «смены ведущих жанров в западной криминально-детективной литературе и в западном кинематографе»[6].

Все значительно сложнее. Я. Маркулан в своей книге подробно разбирает разные проявления пессимизма в кинодетективе. Но одновременно внимательно прослеживает иные тенденции, воплощение которых можно найти, например, в фильмах «Французский связной», «Буллит», «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» или в цикле произведений по Сименону[7].

Я. Маркулан делится с читателем не только окончательными выводами, подтвержденными ходом ее многолетнего исследования, но и тем, что составляет предмет размышлений, что может быть не до конца ясно еще автору. Так, Маркулан пишет: «...для одних массовая культура — неискусство, для других особый вид его. Автор данной работы склоняется к первому утверждению» (стр. 21). Думаю, что присоединение к «первому утверждению» поспешно и не отвечает логике книги.

Ибо, если речь идет не об искусстве, то возникает вопрос: как быть с теми детективами, которые представляют собой художественные произведения? На этот вопрос Маркулан отвечает так: не каждый детектив становится продуктом массовой культуры. А раз это так, то ценность большинства кинодетективов выступает как категория «не эстетическая, а как категория, цели которой определены ее социально-психологическими функциями» (стр. 23).

Автор, по-видимому, ощущает некоторую уязвимость этой логической структуры и поэтому напоминает нам о том, как «условны все демаркационные линии в избранных для исследования областях, как размываются под напором новых фактов границы установившихся представлений...» (стр. 22).

Читатель отметит, вероятно, что утверждение о «неэстетической» природе массовой кинопродукции частично опровергается автором: «Но в начале 1970-х годов произошло непредвиденное — детективный жанр стал приобретать эстетический и идеологический авторитет» (стр. 151).

Думаю, что процесс этот начался задолго до семидесятых годов, эволюция жанра не укладывается в легко набегающие схемы. Приведу такой пример. В одном из интервью Жорж Сименон написал, что первые его детективы были «полулитературой», рассчитанной на то, что люди дочитывают его книги просто из любопытства, чтобы узнать разгадку. «Полулитературой» он их назвал потому, что они служили «перилами на подъеме к серьезным вещам. После первых 18 «Мегрэ» я перестал держаться за перила и начал писать уже настоящие романы»[8].

Таким образом и «полулитература» и «серьезные вещи» имели массового читателя, лишний раз подчеркивая, что понятие «массовая культура» неоднозначно и что Я. Маркулан права в основном содержании своей книги, исследую-

---

[5] Сб. «Вопросы киноискусства», вып. 16. М., «Наука», 1976, стр. 214.

[6] Там же.

[7] В кинематографе происходят процессы, созвучные литературе. Назову, скажем, серию, которая получила название «черный роман». В. И. Мильдон в статье «Черный роман» как феномен буржуазной «массовой культуры» тонко анализирует противоречивость процесса. Нельзя отбрасывать то, что «черный роман» используется на Западе в корыстно-политических целях, но вместе с тем В. И. Мильдон говорит и о другой стороне процесса: «...нельзя забывать, что, подобно всякому словесному жанру, он имеет «свою» волю, неизмеримо сильнее воли политиков» («Вопросы философии», 1976, № 6, стр. 148).

[8] «Сименон объясняет Сименона». — «За рубежом», 1976, № 34, стр. 22—23.

щей дифференциации в их диалектическом развитии и конфликтах, но не точна в приведенных формулировках. Мы должны различать, жестко и строго, объективный процесс развития массовой культуры, и, в частности, кинодетектива, и субъективные намерения книжных магнатов или хозяев киномонополий.

Термин «массовая культура» в том смысле, какой придается этому понятию эстетической реакцией и коммерческим кинопроизводством, отражает только часть реальной действительности. Но в кинематографе и, в частности, в кинодетективе находит воплощение мысль Ленина о двух национальных культурах — буржуазной и демократической. Весь ход анализа в книге «Зарубежный кинодетектив» подтверждает это положение. Вот почему исключение прогрессивного итальянского, американского или французского политического детектива из разработанной автором структуры — неправомерно.

Подведу итог: мне представляется важной и ценной главная идея книги — понимание системности механизма кинодетектива. По Я. Маркулан, суть дела не в схемах сюжета, а в том, на какой социальной почве они возникают, какое реальное содержание выражают, какова их социальная и эстетическая функция. Маркулан приводит в своей книге эскизный рисунок детективного сюжета в интерпретации Виктора Шкловского. Любопытно, что Шкловский говорит не вообще о детективе, а о Шерлоке Холмсе, о буржуазной концепции всего цикла и о соответствии сюжетного механизма этой концепции. Такой подход — в традиции советской теории кино. (Глубокий анализ исторической, классовой конкретности сюжетной структуры детектива можно найти, например, в лекции Эйзенштейна «О композиции короткометражного сценария», напечатанной в шестом выпуске сборника «Вопросы кинодраматургии».)

Я. Маркулан рассматривает общее (системность) через единичное (фильм данного мастера, созданный в такой-то стране), определяет черты целостности жанра, его разновидностей. Благодаря такому методу исследования развеиваются мифы, обнажается подлинная реальность зарубежного кинодетектива.

Новые книги о кино

Актер на телевидении. Сборник статей. Вып. 2. Сост. Т. А. Жаковская. Вступ. статья В. Ивановой. М., «Искусство», 1977, 128 с. с илл., 25000 экз., 70 к.

Аришстам Л. **Музыка героического.** М., «Искусство», 1977, 295 с., 15000 экз., 1 р. 65 к.

«Арсенал». Книга-альбом Сост. Ю. И Солнцева и Л И. Пажитнова. М., «Искусство», 1977. 247 с с илл. (Шедевры мирового кино). 20000 экз., 1 р. 93 к.

Бирюков В. **Буржуазное телевидение и его доктрины.** М., «Мысль», 1977, 278 с., 12000 экз., 1 р. 10 к.

Брысин М. **Создание кинофильмов для учебно-воспитательных целей.** Метод. пособие. М., «Высшая школа», 1977. 103 с. (Профтехобразование: кинотехника). 15000 экз., 16 к.

Васильков Н. **Научно-популярное кино.** М., «Знание», 1977, 48 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство» № 9), 95000 экз., 15 к.

Викторова Е. **Франческо Рози.** М., «Искусство», 1977, 160 с. с илл. (Мастера зарубежного киноискусства), 25000 экз., 70 к.

Владимирова З. **Лидия Сухаревская.** М., «Искусство», 1977. 295 с. с илл. (Мастера советского театра и кино), 25000 экз., 93 к.

Волков А. **Эксцентрическая кинокомедия.** М., «Знание», 1977, 47 с. с илл. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 7), 97000 экз., 15 к.

Герасимов Ю. и Скверчинская Ж. **Черкасов.** Предисл. М. Царева. Изд. 2-е. М., «Молодая гвардия», 1977, 348 с. с илл. (Жизнь замечательных людей. Серия биографий. Вып. 8/563), 100000 экз., 1 р. 70 к.

Гращенкова И. **Абрам Роом.** М., «Искусство», 1977, 295 с. с илл. (Мастера советского театра и кино), 25000 экз., 1 р. 10 к.

Жабский М. И. **Кино и зритель 70-х годов.** М., «Знание», 64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Эстетика» № 5), 94420 экз., 11 к.

Карпина Р. **Эдуард Павулс.** Л., «Искусство», Ленинградское отд-ние, 1977. 175 с. с илл (Мастера советского театра и кино), 25000 экз., 55 к.

Георгий Капралов

Фильмы, снятые сердцем

Заметки на полях программ X Московского международного кинофестиваля. Статья вторая

В первой статье[1] мы вспоминали Роберто Росселлини, который был председателем жюри Каннского кинофестиваля—77. Вспоминали озабоченность и тревогу, высказанные выдающимся итальянским режиссером, по поводу современного трагического положения кинематографа в буржуазном мире.

Уже после того как первая часть статьи была сдана в набор, стали известны последние строки Росселлини, написанные им перед самой смертью и опубликованные газетой «Монд»[2].

Росселлини пишет, что он принял неожиданное для него приглашение возглавить жюри в Канне потому, что решил «подытожить... пятнадцать лет размышлений». Годы, о которых идет речь, это последние полтора десятилетия, когда, как известно, режиссер не работал в кино, отдав свои силы и талант телевидению, где он ставил образовательные исторические фильмы. Последним замыслом художника была картина о Карле Марксе.

Оглядываясь на прошлое и сравнивая с ним настоящее, Росселлини с горечью констатирует: «Кино, когда я только в него пришел, считалось средством чистого развлечения, а прибыль от фильма единственным достойным критерием его оценки. И в наши дни все еще преобладает такой способ оценки... Но мы, неофиты, — добавляет не без иронии Росселлини, — 40 лет назад стали считать, что кинематограф может служить большему».

Вспоминая, что в поисках выхода в большое демократическое искусство родилась идея «авторского фильма», Росселлини отмечает, что эта идея ныне выродилась в «шизофренические личные опыты пустого эстетства». «К несчастью, — продолжает он, — такое абсурдное и бесплодное явление широко распространилось. Его превозносят и теоретически обосновывают множество крикливых страстных поклонников».

С другой стороны, утверждает Росселлини, для некоторых авторов «характерно ниспровергательство любой ценой. При этом они определенно влияют на широкую публику, которую, похоже, безумно веселят их опыты в разрушении всех и всяческих ценностей. Но если разобраться, они отнюдь не бичуют нравы, а ...просто спекулируют на банальности. От них пришли в кино насилие, эротика и т. д.».

Мы не можем углубляться здесь в существо затронутых Росселлини проблем. Обратим внимание лишь на то, что такие выводы он делает, обобщая свои впечатления от одного из крупнейших и претендующих на особую респектабельность и представительность буржуазных кинофестивалей.

Росселлини выделяет лишь один фильм, показанный в Канне. Это «Отец-хозяин» («Падре падроне») Паоло и Витторио Тавиани. Этот фильм, и по нашему мнению, резко отличался от многих лент, показанных в Канне капиталистическими странами. В основу картины положен роман-биография бывшего сардинского пастуха Гавино Ледда, который стал известным писателем. История детства и юности Гавино, проведенных в горах, где пасутся овцы и где редко встретишь человека. Его страданий от деспотизма отца, которого страшные законы стяжательства и конкуренции превратили

---

[1] См.: «ИК», 1978, № 1.

[2] Сокращенный перевод опубликован в еженедельнике «За рубежом», 1977, № 43 (904).

ли в тирана семьи, врага собственного сына. История бунта юноши. Все это рассказано на экране с большой реалистической силой, порой — с истинным трагизмом и всегда с глубоким проникновением в психологию героев и точным воссозданием подлинной атмосферы действия, отличающими режиссуру братьев Тавиани.

Высоко оценивая фильм «Отец-хозяин», Росселлини в то же время выражает беспокойство: по его мнению, картина встретит серьезные трудности в прокате, «цензура-рынка» попытается изолировать ее от широкой публики. Как сообщил в своем комментарии к публикуемой статье Росселлини еженедельник «За рубежом», фильм Тавиани на родине его авторов идет лишь в нескольких римских кинотеатрах, а во Франции его показ ограничен дорогими парижскими киносалонами.

Возвращаюсь к этим вопросам и воспоминаниям потому, что они помогают еще раз осознать и оценить особое значение для мастеров прогрессивного демократического кинематографа такого кинофестиваля, как Московский.

В прошлом году он проводился в десятый раз. Десять фестивалей и уже почти двадцатилетняя история. Срок, совпадающий с возрастом некоторых молодых кинематографий. Скажем, такой, как сенегальская. Ведь она буквально выросла «на глазах» наших фестивалей, при их поддержке. Так, все фильмы лидера сенегальского кино Сембена Усмана показывались в Москве и Ташкенте. В этом году он привез к нам «Седдо», картину-размышление, фильм-притчу, ленту философских раздумий художника об исторических судьбах родной страны.

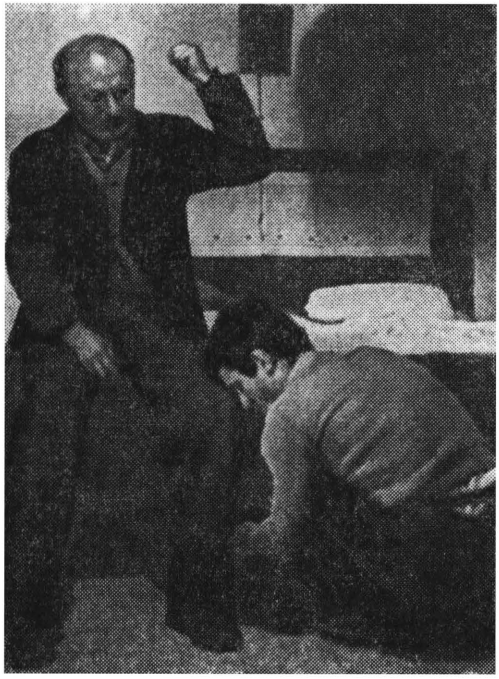
В «Седдо» мысль Сембена Усмана охватывает широкий круг проблем, связанных со становлением народного самосознания, его освобождением от религиозных пут, которые с корыстными целями, бесстыдно навязывали ему веками колонизаторы Запада и Востока. Усман смело вторгается в область классовых противоречий, проблем власти, которая путем политических интриг, а не только силой оружия, утверждалась над народом чуждыми ему, пришлыми и местными любителями поживиться за

«Омар» (Алжир), режиссер Мерзак Аллуаш

счет тружеников. История похищения сенегальской принцессы в конце прошлого столетия и связанные с этим происшествием перипетии, вызванные сложными общественными, государственными и религиозными противоречиями в стране, развертываются на экране как утверждение права народа самому распоряжаться своей судьбой.

«Седдо» решен по преимуществу в брехтовской манере. Фильм требует от зрителя активности мысли в идейно-классовой оценке событий и борющихся сторон. Персонажи картины подчас выступают лишь как выразители определенных идеологических точек зрения, как представители тех или иных слоев общества. Однако лента, надо полагать, хорошо понятна сенегальскому зрителю, ибо она глубоко национальна: в ее метафорическом, аллегорическом и в то же время таком реальном, оснащенном приметами быта повествовании использованы «культурные коды» и традиционные символы народного искусства Сенегала.

Фильм свидетельствует о творческих поисках современного африканского кино в области формы и содержания, о поисках, которые, на мой взгляд, ведут к расширению его жанровых границ и, что особенно важно, знаменуют оп-



«Отец-хозяин» (Италия), режиссеры Паоло и Витторио Тавиани

ределенный этап в освоении проблем, общих для всего континента.

Если говорить о форме, то здесь ощущается влияние не только уже упоминавшихся выше принципов брехтовского театра, но и тех приемов разработки и подачи материала, которые мы встречали у индийского режиссера Мринала Сена в его фильме «Хор», отмеченном Серебряным призом Московского фестиваля 1975 года. Этот факт побуждает задуматься над вопросом: нет ли тут известной внутренней закономерности, которая приводит столь разных мастеров, живущих на разных континентах, к выбору сходных приемов кинематографического общения со зрителем? Ведь и Сембен Усман и Мринал Сен ставят свое искусство на службу политическим задачам, задачам идеологического раскрепощения народа, а в области киноискусства стремятся разрушить наваждение расхожих голливудских и иных коммерческих штампов западного буржуазного экрана, штампов, которые длительное время прививались индийскому кинематографу, а ныне проникают и в молодое африканское кино.

В дни X МКФ Сембен Усман говорил, что «процесс рождения африканского кино еще не завершился», что «в Африке существует множество этнических групп со своими языками, преданиями, обычаями, проблемами, и каждая из них желает утвердиться, создав собственный кинематограф». В связи с этим Усман заметил: «Пока мы делаем акцент на проблемах, рождающихся непосредственно в той или иной этнической группе. Я не знаю ни одного кинематографиста в Африке, ни одной национальной кинематографии, которая бралась бы за общие проблемы континента».

На мой взгляд, фильм «Седдо» — как раз одна из попыток поставить в кино некоторые из общих проблем Африки. Ее и формулировал Усман, когда размышлял о том, что «ни одной из африканских кинематографий не уйти от общих жизненных вопросов. Кроме того, у них единая культурная почва, а это больше, чем язык Разумеется, существенным препятствием для нас является то, что лингвистическая карта континента очень пестра. Следовательно, чтобы говорить со всем континентом, кинематографисты должны выработать свой собственный образный язык, исходя из символов и ценностей, роднящих культуры африканских этнических групп. Такую задачу и предстоит нам сегодня решать».

Киноведам, социологам, историкам культуры еще придется подробно проанализировать вклад, который вносит сам Сембен Усман, горячий поборник новой жизни Африки, один из активных строителей ее новой культуры, в создание именно такого кинематографа. Участие же Усмана с картиной «Седдо» в нашем фестивале — одно из свидетельств роли, которую играет московский кинофорум в процессе развития и утверждения национальных кинематографий развивающихся стран, в частности, молодых независимых государств Африки.

Начав разговор о фильмах африканского континента, хочу остановиться еще на двух рабо-

«Гамлет-женщина» (Турция), режиссер Метин Эрксан

тах: на алжирской картине «Омар» и марокканской «Кровавая свадьба».

Было бы неверно, если б мы не заметили такого фильма, как «Омар», молодого режиссера Мерзака Аллуаша (он отмечен Серебряным призом фестиваля). И я не случайно употребил выражение— «если б не заметили». Дело в том, что картину Аллуаша можно и не заметить, поскольку она относится к разряду бытовых психологических лент и никак не может соревноваться, скажем, с такими знаменитыми социально-политическими, эпическими фильмами алжирских кинематографистов, как «Ветер с Ореса», «Дорога» и особенно — «Хроника огненных лет». Но, во-первых, фильм Аллуаша посвящен иному времени. Это уже не национально-освободительная война, не борьба с колонизаторами, а наши дни, сегодняшний мирный Алжир. И автор фильма показывает, что в жесточайших битвах, кровавых столкновениях люди сохранили способность откликаться на тончайшие движения души, что проблемы личности, отдельного человеческого существования тоже не могут остаться без внимания экрана. И Аллуаш овладевает искусством такого кинематографа. А это, несомненно, новое продвижение алжирского кино на путях обогащения его жизненной палитры, овладения приемами тонкого психологического «письма». Мне представляется, что картина в определенном смысле готовит будущие завоевания демократического социально-политического кинематографа Алжира, которому будут необходимы и размах исторической фрески, и страсть политических обличений, и лирика интимных человеческих взаимоотношений.

Думаю, что X МКФ в Москве выявил одну из новых тенденций молодых кинематографий:

«Тупик» (Иран), режиссер Парвиз Саяд

стремление проникнуть в глубь человеческой личности, разобраться в тончайших нюансах поведения людей, в сложных проявлениях социально-психологической природы характеров — вот что в значительной мере показательно сегодня для творчества прогрессивных художников Азии, Африки и Латинской Америки. Именно этим стремлением, как мне кажется, продиктовано обращение многих режиссеров, представляющих самые разные национальные кинематографии, разные авторские индивидуальности к произведениям классической литературы, материал которых предлагает неожиданный и точный аспект в обрисовке людей — в их сложных взаимоотношениях друг с другом, в их связях с миром. X Московский фестиваль познакомил нас с большим числом экранизаций, в чем-то интересных, в чем-то спорных.

Противоречивые впечатления вызывает экранизация знаменитой «Кровавой свадьбы» Гарсия Лорки, сделанная марокканским режиссером Сухель Бен Баркой, известным нашему зрителю по картинам «Тысяча и одна рука» (VIII МКФ) и «Нефтяной войны не будет» (IX МКФ). С одной стороны — и критика это уже отмечала, — режиссер как будто бы имел право перенести действие испанской трагедии на берберийскую почву. Ведь у Лорки все, кроме главного героя Леонардо, носят условные имена—обозначения: Невеста, Жених, Мать, Отец Невесты. Тем самым подчеркнут общечеловеческий характер драмы. Однако по сути своей произведение Лорки глубоко национально, и характеры его героев, сама атмосфера, в которой развертывается конфликт, накал страстей, романтический взлет и трагедийная мощь столкновений — все это неотделимо от почвы Испании, от национальных черт народного характера.

В фильме Бен Барки все заземлено, приглушено. И Леонардо, именуемый в картине Амрушем, — человек усталый, потухший, в котором страсть не пылает, а тлеет. Так играет Амруша известный французский актер Лоран Терзиев. У его героя — изможденное, немолодое лицо, глаза, в которых залегла потаенная печаль и которые, кажется, уже не способны загореться всесжигающим пламенем романтической любви. Поэтому и столкновения героев решаются в атмосфере гнетущего молчания, выстрелов то ли из-за угла, то ли из тайников. И Амруш и Невеста охвачены не страстью, которая неумолимо влечет их к гибели, а скорее

придавлены роком, непереносимым для них грузом традиций и обычаев, которые убили их тела и души раньше, чем они смогли соединиться. В этом плане очень сильно поставлена немая сцена, когда Амруш и Невеста, уже похищенная им и бежавшая со свадьбы с нелюбимым, сидят на корточках и молчат, по сути дела чужие друг другу, хотя и действующие по инерции некогда вспыхнувшей любви.

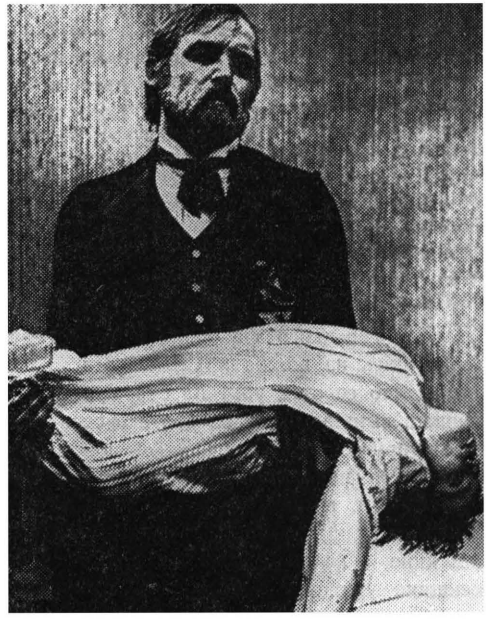
Верна духу произведения Лорки лишь выдающаяся греческая актриса Ирена Папас. Она подымает свою роль до уровня высокой трагедии Матери и Жены, теряющей Сына и Мужа. Но Папас и играет в иной манере. Ее страсти открыты, и она разрывает гнетущую пелену рокового заклятия, как бы тяготеющего над героями «марокканской трагедии».

Думается, что при всем даровании Бен Барки искусственная «пересадка» испанской трагедии на иную почву не прошла без ущерба. Пыль африканской пустыни, ее всесжигающее солнце иссушили и души героев трагедии, заставили поблекнуть романтические краски. Но все же это та из экранизаций, о которых можно серьезно говорить и спорить.

К сожалению, еще более существенные потери претерпел роман Достоевского «Преступление и наказание», перенесенный на экран египетским режиссером Хассаном Эддин-Мустафой.

Постановщик картины, кажется, стремился сохранить все наиболее важные идеи, проблемы, конфликты книги. Но, во-первых, он воспроизвел их лишь в школьно-конспективном изложении, а во-вторых, ему так и не удалось убедить зрителя, что именно в каирских подвалах 1946 года рождались все эти «проклятые вопросы», которыми якобы мучился бедный студент Махмуд, приехавший в то время из провинции в египетскую столицу изучать юриспруденцию. Также трудно было поверить, что пухленькая, сентиментальная красоточка, появляющаяся на экране, это ни много ни мало, как египетская сестра Сони Мармеладовой.

Однако нас ожидала еще одна экранизация-испытание: турецкий фильм, заявивший о своем родстве с великой трагедией Шекспира.



«Идеалист» (Югославия), режиссер Игор Претнар

Этот фильм, созданный известным режиссером Метином Эрксаном, называется «Гамлет-женщина». В заглавной роли выступает одна из популярнейших турецких актрис Фатьма Гирик.

Из истории известен факт, что некогда, а точнее в 1920 году, Гамлета играла знаменитая звезда немого кино Аста Нильсен. Она воспользовалась версией американского шекспироведа Эдварда Вейнингера, считавшего, что Гамлет у Шекспира — это переодетая женщина. Все остальное в трагедии оставалось без изменений, за исключением того, что Нильсен — Гамлет должна была испытывать уже явно не предусмотренную великим автором тайную страсть к Горацио, а фильм был... немой. Но у немого кино были свои законы, свои требования, и Аста Нильсен, как утверждают историки кино, создала по-своему значительный и сложный образ.

В начале 70-х годов мне довелось видеть

эстетские упражнения итальянца Кармело Бене «Одним Гамлетом меньше». Шекспировская трагедия была в этом фильме избрана как повод для снобистской игры цветами, объемами и обнаженными телами. Бене цинично низводил великую гуманистическую трагедию до уровня примитивного театра абсурда и, кокетничая, демонстрировал весь набор современного модернистического разрушения и поругания в «искусстве» всех духовных ценностей.

В фильме Эрксана имя Гамлета носит дочь богатого турецкого фабриканта наших дней. Вернувшись из вояжа в США, эта Гамлет узнает, что ее отец убит на охоте, а мать, не мешкая, вышла замуж за брата своего покойного супруга.

Не видя фильма, но размышляя, гадая перед сеансом, можно было предположить, что авторы картины в условиях, когда в западном кино, в фильмах насилия и порнографии, женщина унижена и поругана, предприняли своеобразную попытку ее реабилитации, дав героине всю глубину вечных гамлетовских вопросов. Можно было предположить также, что они решили в такой форме обличить современную турецкую аристократию (хотя я убежден, что подобные обличения прозвучали бы убедительнее, если бы автор не прибегал к «помощи» Шекспира). Но уж если... Однако даже наши пугливые «если» оказались весьма далекими от того, что преподнес экран.

Справедливость требует сказать, что критический заряд, направленный против современного буржуазного общества, в фильме заметен. Но именно тот факт, что подобная операция осуществляется на материале шекспировского творения, придает всей картине совсем иное звучание. Она, в конечном счете, «расстреливает» не коварных, жестоких, преступных правителей, а... ни в чем неповинного драматурга.

Что же происходит на экране и как все это выглядит?

Естественно, что, перенеся действие в наши дни, Эрксан одел своих героев в современные костюмы, развернул все события в современных интерьерах и на натуре — тоже вполне современной и сегодняшнему зрителю знакомой. Однако уже эти апартаменты обставлены с фантастической экстравагантностью. Часто действие выносится на поляны, лужайки, в древесные кущи с гамаками, беседками и мебелью, стоящей посреди травы, как в какой-нибудь сюрреалистической картине Сальвадора Дали и его подражателей. Героиня по крайней мере раз пятнадцать меняет туалеты, один другого «экзотичнее».

Фатьма Гирик, как пишут о ней турецкие критики, талантливо играет простых женщин. Ее обаяние и изящество, артистический блеск и заразительность проявились и в фильме о Гамлете. В эпизоде исполнения... сатирических куплетов (введенных в фильм) она очаровательно танцует, движется. Но — Гамлет?!! Вот как поставлен режиссером и сыгран актрисой монолог «Быть или не быть». Гирик принимает позу эстрадного чтеца, смотрит на нас несколько мгновений глазами безумной и вдруг, охватив себя руками, спрашивает: «Быть?», а потом, широко распахнув их энергичным жестом, добавляет: «Или не быть?»

Режиссер Метин Эрксан известен интересными, серьезными произведениями. В данном случае желание следовать моде на «перекраивание классики» увело его, как и других известных турецких кинематографистов, по ложному пути.

А вот перенося рассказ Чехова на иранскую почву, режиссер Парвиз Саяд, автор фильма «Тупик», сумел создать произведение самостоятельное, тонко психологическое, полное лиризма и горечи. И современное.

...Где-то на окраине Тегерана живет героиня картины, которую играет Мари Апик. Дом ее стоит в тупике. И жизнь здесь как бы зашла в тупик. Девушка потеряла надежду на счастье. Но появившийся однажды перед окнами незнакомец приходит вновь и вновь, и девушке кажется, что он влюбился в нее, хочет признаться в этом и не решается. Фильм строится на подробном анализе переживаний героини, ожидающей любви и пытающейся преодолеть таинственную и манящую замкнутость поклонника. Но в один прекрасный день, когда приезжает где-то скры-

«Приговор» (Румыния), режиссер Серджиу Николаеску

вавшийся до этого брат героини, все разъясняется весьма печально и прозаически. Оказывается именно брата героини и поджидал... агент полиции, который тут же и арестовывает свою жертву...

В картине ощутимо передана атмосфера тупика, жизни без надежды и трепет ожидания перемен. В фильме можно уловить намек на то, что брат героини — не уголовный преступник, не темная личность, а, скорее, человек, связанный с каким-то благородным, но не пользующимся одобрением властей делом. Так у картины оказывается еще и социально-политическая проекция, обертон, на который стоит обратить внимание.

Мари Апик, создавшая правдивый и поэтичный образ героини «Тупика», была отмечена призом фестиваля за лучшее исполнение женской роли.

Внимание к человеческой личности, стремление заглянуть в глубь характера сделали героев лучших лент, показанных на фестивале, подлинным центром повествования, сфокусировавшим все размышления авторов о жизни. Поэтому, думается, награды X МКФ актерам, исполнителям главных ролей в конкурсных картинах, могут в известной степени быть отнесены и к произведениям в целом.

Югославская картина «Идеалист», о которой уже упоминалось в первой статье,— это рассказ о горькой, полной невзгод и разочарований жизни словенца Мартина Качура, роль которого великолепно сыграл Радко Полич.

Фильм поставлен учеником Сергея Эйзенштейна, выпускником ВГИКа, недавно скончавшимся югославским режиссером Игорем Претнаром по роману классика словенской литературы Ивана Цанкара «Мартин Качур».

Кто же такой Мартин Качур?

Молодого энтузиаста, учителя по профессии, ссылают из цивилизованной Любляны (действие картины происходит в начале века) в глухую провинцию, Заполье. Изгнание Мартина вызвано его дерзкой по тем временам проповедью о необходимости всеобщего образования, о том, что в народ надо нести просвещение и культуру. Но в далеком Заполье бедняки забиты и запуганы местными богатеями, которые организуют и травлю учителя. Попытки Качура что-то изменить здесь, создать общество «друзей книги» встречаются враждебно. Учитель осмеян и даже избит. И снова — путь скитальца. На сей раз в деревню Блатни Дол — Грязная Долина. Ужасающая нужда. Беспросветная тьма. Непроходящее озлобление жены, мелочной, хитрой и не упускающей случая изменить нелюбимому мужу. Качур надламывается, пьет, опускается все больше и больше.

А тем временем в стране происходит некоторая либерализация общественных отношений. Правда, народу от этого не легче, но речи о прогрессе и народном благе становятся модным, расхожим товаром. Мартина Качура возвращают в Любляну, где торжествуют те же, кто еще вчера гнал его. Однако ныне вчерашние ретрограды распинаются в любви к народу, хотя, естественно, это только слова. Они же потешаются над сломленным, спившимся товарищем. И Качур гибнет, уходя в морозную ночь куда-то навстречу своей несбывшейся мечте...

Писатель не делает пессимистических выводов, как может показаться на первый взгляд. И его отношение к своему герою неоднозначно. Качур был прекрасен в лучшие моменты своей жизни, когда он верил в благородные идеалы и смело шел за них в бой. Он стал жалок, когда не смог выстоять до конца. Его судьба трагична. Но сколь мерзки те, кто, ни во что не веря, лишь извлекают выгоду из игры в прогресс и лицемерно маскируются под народных радетелей.

Радко Полич с большой драматической силой раскрывает трагедию Мартина. Шаг за шагом прослеживает актер падение героя и его последнюю романтическую попытку выйти за исторический горизонт своего времени и общества. Актер владеет даром глубокого внутреннего перевоплощения и способен потрясать зрительские сердца, подтверждением чему и явилась высокая награда Московского фестиваля, а ранее — высший приз фильму на национальном фестивале в Пуле и на смотре актерских достижений в Нише.

Мне кажется, есть все основания говорить о большом успехе югославского кино, вышедшего на конкурсный экран нашего фестиваля с таким значительным и ярким гуманистическим произведением.

Несомненен крупный успех и румынского артиста Амзе Пеля в фильме режиссера Серджиу Николаеску «Приговор», где он сыграл сложную роль без вины виноватого крестьянина, погибшего в условиях буржуазно-боярской Румынии. Как и югославская картина «Идеалист», «Приговор» — это страстное выступление художника социалистического мира против общества, где обрекались на гибель лучшие люди.

Один из призов X МКФ за лучшее исполнение женской роли получила аргентинская актриса Мерседес Каррерас (фильм «Сумасшедшие женщины»). Однако в целом кинематографии Латинской Америки, на мой взгляд, были представлены менее значительно, чем на прошлом нашем фестивале. Выше мы уже упоминали интересную, снятую в оригинальной, самобытной манере ленту кубинских кинематографистов «Рио Негро», исследующую процессы классовой борьбы в первые годы после победы кубинской революции. Из остальных же латиноамериканских лент только одна, довольно скромная по своим художественным достоинствам перуанская картина «Там, где живут кондоры» затрагивала по-настоящему актуальные социально-политические проблемы континента.

В ней рассказывается о проведении аграрной реформы в стране, о борьбе, которую пришлось выдержать крестьянам против латифундистов, обладающих немалым опытом демагогии и реальной силой, позволявшей им сопротивляться проведению в жизнь правительственных декретов.

«Сумасшедшие женщины» (Аргентина), режиссер Энрике Карперас

Коррупция, превращение психиатрической лечебницы в убежище для преступников, ушедших от суда,— таков фон, на котором строится острый мелодраматический сюжет аргентинской картины «Сумасшедшие женщины». К сожалению, авторы ленты не поднимаются до серьезных социальных обобщений, обличая лишь группу злодеев, завладевших больницей.

Мне пришлось наблюдать за реакцией публики, смотревшей эту картину. Как все еще потрясает, именно потрясает, сердце мелодрама! Как активно сочувствует зритель поруганной добродетели и негодует против торжествующего зла. Мы мало еще утоляем эту зрительскую жажду. Между тем люди с высоким вкусом, неоспоримые авторитеты в области искусств, такие, как, скажем, Анатолий Васильевич Луначарский, неоднократно выступали в защиту талантливой мелодрамы. Известно, что ряд лучших творений таких титанов русской сцены, как Щепкин, Мочалов и другие, связаны с ролями мелодраматического репертуара.

С этой же стороны интересно посмотреть и на грустную, не лишенную своеобразного обаяния ленту «Кино — это я» венесуэльского режиссера Луиса Армандо Роче.

Ее герой — неудачник, перепробовавший ряд профессий, пытается поправить свои дела и наконец-то найти постоянный заработок с помощью автофургона-кинопередвижки. С набо-

ром лент, в основном — душещипательных мелодрам или костюмных постановок Голливуда 50-х годов, он разъезжает по убогим селениям и затерянным в горах поселкам. Но там, где появляется автомобиль — он раскрашен и декорирован под кита, — зрители так же бедны, как и наш незадачливый предприниматель. А его самого повсюду настигают агенты кредитора, который одолжил ему деньги на покупку автофургона, и требуют условленной платы и процентов.

Герой в конце концов разоряется, его «кита» конфискуют за долги. Злополучный представитель «фирмы» «Кино — это я» тоже оказывается в тюрьме. Лента Луиса Роче горька и печальна. Но вот что трогательно — реакции нищих зрителей на голливудские зрелища. Как они их смотрят! Как вздыхают, сочувствуя историям выдуманной любви!

Здесь уже мелодрама становится духовным наркотиком...

Программа латиноамериканских фильмов отразила известный спад социально-политической активности, который переживают сейчас некоторые кинематографии континента в условиях ожесточившихся репрессий и наступления реакции в ряде государств Латинской Америки. Но тут мне хочется обратить внимание на один весьма значительный факт, который связан с просмотром... советских картин.

Да, советских. Но при чем тут латиноамериканское кино? — спросит иной читатель. Но немного терпения!

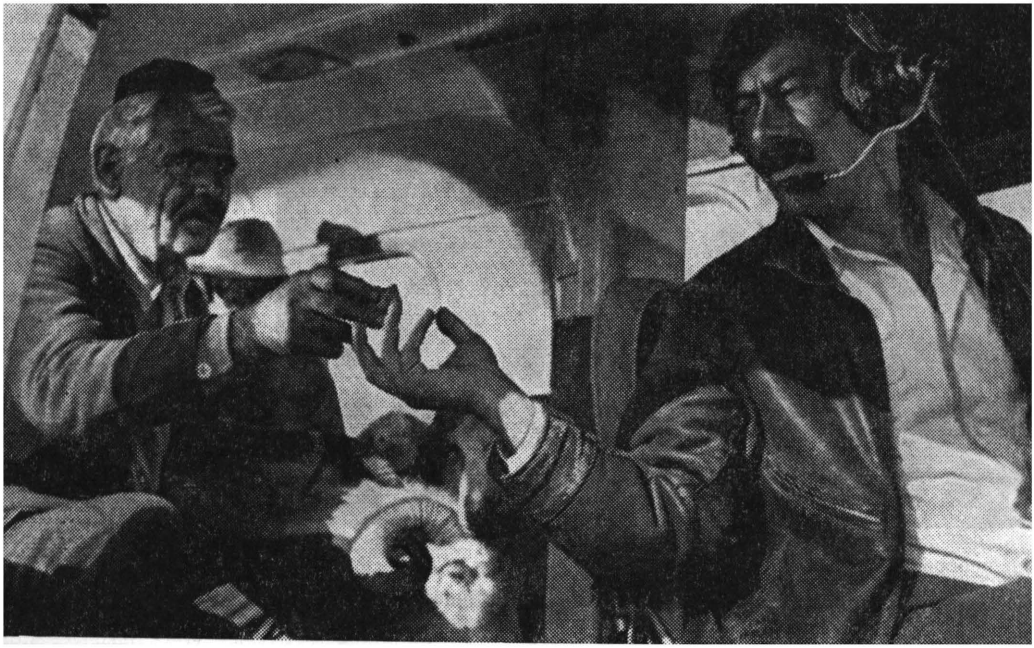
Сначала несколько слов о советских картинах на фестивале. О них уже много писалось, и нам, хозяевам, лучше послушать, что о нас говорят наши зарубежные друзья и коллеги. Их единодушное голосование за присуждение одного из Золотых призов фестиваля фильму «Мимино» — выражение нового признания творчества любимого советскими зрителями талантливого мастера комедийного жанра Георгия Данелия. Комедия на этот раз оставалась как бы за рамками смотра, и появление такого умного, рыцарственного и улыбчивого фильма, как «Мимино», было поистине праздничным украшением смотра. Помню, как заинтересованно смотрели этот фильм в Центральном фестивальном зале, смеялись, аплодировали, радуясь встрече с благородным героем, о котором сценаристы, режиссер и исполнитель главной роли Вахтанг Кикабидзе рассказали с таким живым юмором и симпатией.

Вторая конкурсная картина от Советского Союза — «Ночь над Чили» получила Специальный приз жюри за дебют и решение актуальной темы борьбы чилийского народа. Она оставила сильное впечатление у наших друзей. Нас радует первый успех молодых постановщиков — чилийца Себастьяна Аларкона и русского Александра Косарева. Обратите внимание — фильм поставил чилиец в содружестве с советским режиссером. Еще одно свидетельство интернациональной дружбы народов, той бескорыстной помощи, которую советский кинематограф всегда оказывал и оказывает своим коллегам-единомышленникам.

И здесь следует остановиться на том факте, что у демократического кино разных стран создались сегодня особые возможности для развития — даже при самых неблагоприятных местных условиях.

В самом деле, пиночетовская хунта, растоптав все свободы народа, залив многострадальную землю кровью лучших ее сыновей и дочерей, физически уничтожила и ее прогрессивный народный кинематограф. Она лишила его материальной базы. Она подвергла жесточайшим репрессиям, изгнала из страны практически всех его деятелей. А он не умер. Чилийские картины, созданные прогрессивными мастерами этой страны, то и дело выходят на мировые экраны. Вышел фильм чилийского режиссера Мигеля Литтина «Это случилось на руднике Марусия». Вышел фильм Эльвио Сото «Над Сантьяго дождь». Вышли многочисленные документальные ленты. И вот — еще одна художественная картина «Ночь над Чили». Как происходит это чудо?

Первая из названных картин создавалась в Мексике. Вторая, совместного болгаро-французского производства, ставилась в Болгарии. Документальные ленты создавались в разных



«Мимино» (СССР), режиссер Георгий Данелия

странах, например, в Швеции. «Ночь над Чили» — у нас. Сложим все эти произведения, все факты вместе и получим волнующее свидетельство братской солидарности прогрессивных кинематографистов мира. Мексиканцы помогают Мигелю Литтину, крупнейший итальянский актер Джан-Мария Волонте, этот «партизан политического кино», принимает участие в создании картины «Это случилось на руднике Марусия», играет вожака забастовщиков, человека несгибаемой воли и мужества. Болгарские товарищи дают Эльвио Сото павильоны, актеров. Самые знаменитые и дорогооплачиваемые звезды французского, шведского кино — Ингрид Тулин, Анни Жирардо, Жан-Луи Трентиньян и другие соглашаются почти бесплатно сыграть в его картине центральные роли. Фильм «Ночь над Чили» создается на «Мосфильме». Всесторонняя поддержка — материальная, моральная, творческая. Так продолжает жить, развиваться, копить силы для возрождения в своей стране чилийский народный кинематограф. И он вновь обретет родную землю, сохранив свои силы, в тот день, когда падет хунта. Вот она — новая мировая, подчеркиваю, м и р о в а я ситуация, когда силы мира, социализма, демократии оказывают все более возрастающее, прямое влияние на ход исторических событий, на все процессы, в том числе и на развитие культуры.

Завершая эти «заметки на полях программ МКФ», остановлюсь на одном произведении, которое привлекло мое особое внимание.

Как сообщили информационные агентства Запада, участники недавнего заседания группы ядерного планирования НАТО, проходившего осенью прошлого года в итальянском городе Бари, отложили принятие решения относительно производства и развертывания в Западной Европе нейтронного оружия. В опубликованном коммюнике говорится, что обсуж-

«Кино — это я» (Венесуэла), режиссер Луис Армандо Роче

дение этого вопроса будет продолжено на следующем заседании группы в Копенгагене весной 1978 года.

Именно в Копенгагене в 1980 году и разворачивается действие фильма английского режиссера Питера Уоткинса «Страна на закате. Дания, 1980».

Питер Уоткинс давно специализируется на создании художественных картин «под документ». Так в свое время им была поставлена картина «Привилегия» — о молодом певце, которого короли «джазово-дискового» бизнеса и молодежных шоу превращают в «суперзвезду» эстрады, чтобы использовать в своих целях для идеологической обработки масс. Когда же идол, осыпаемый золотым дождем, начинает даже не то чтобы бунтовать, а проявлять индивидуальность, высказывать свои личные вкусы и «незапланированную» любовь, его выбрасывают.

Широко известна и картина Уоткинса «Парк наказаний», где он разоблачает систему палачества, используемую буржуазией против прогрессивной молодежи. Картина аллегорична и «документальна» так же, как и «Привилегия», в которой кадры радения слушательниц во время выступлений певца, истерического ажиотажа вокруг кумира даны совсем как репортажные съемки с какого-нибудь реального концерта, скажем, того же недавно умершего Элвиса Пресли.

Именно эти качества режиссерского видения и направленности его творчества и привлекли тех, кто предложил Питеру Уоткинсу поставить в Дании фильм-пророчество, фильм-протест — «Страна на закате. Дания, 1980».

Эта картина стилизована, если можно употребить здесь это слово, поскольку никакой стилизации зритель не ощущает, под телевизионный репортаж, ведущийся из Копенгагена в 1980 году, когда в Данию поступает очередной заказ — построить на копенгагенских верфях несколько корпусов для атомных подводных лодок. Рабочие верфи протестуют против военного заказа, объявляют забастовку. Хозяева вначале пытаются уговорить бунтующих, а потом прибегают к помощи правительства. И вот на заседаниях кабинета министров, в газетах, по телевидению разворачивается кампания травли рабочих и одновременно приводится в действие гигантская машина подавления и репрессий по отношению к прогрессивным силам в стране.

В Копенгаген слетаются заправилы НАТО. Они разглагольствуют о «советской угрозе», о необходимости увеличения западной боевой

«Ночь над Чили» (СССР), режиссеры Себастьян Аларкон и Александр Косарев

мощи перед лицом «советского вызова» и т. д. Рабочих обвиняют в сговоре с левыми экстремистами, которые похищают министра промышленности. Постепенно обстановка накаляется и обостряется до предела. Режиссер фильма как бы с помощью телекамер, интервью, бесед и непосредственного репортажа «с места событий» показывает нам, сколь ловко вводится в действие вся репрессивная мощь современного капиталистического государства. Протест рабочих подавлен, задавлен. Владельцы судоверфей, утверждавшие, что, мол, они не знают, для каких целей выполняют заказ, что им, по сути дела, это все равно, ибо они изготавливают лишь корпуса для лодок, а что там будет с ними потом, против кого и с каким оружием эти лодки могут быть использованы, им неизвестно, теперь сбрасывают маску неведения: им нужна прибыль, и ради нее они готовы создавать хоть самого дьявола.

Уоткинс беспощаден в подробном развертывании своего «теленаблюдения». Он не оставляет в стороне ни одной детали. И он точен, глубок и правдив в своем воображаемом, но таком реальном киноанализе. Ведь о том, что такая угроза всегда реальна, что и сегодня подобные акции проводятся в жизнь, свидетельствуют все новые и новые сообщения газет, разоблачающих приготовление разного рода воителей к производству нейтронных бомб, крылатых ракет и прочих видов оружия массового уничтожения. Их методы запугивания общественности, их приемы демагогии, их тактика насилия в разных формах, их попытки скомпрометировать подлинных борцов и выразителей интересов масс, смешивая их с левоэкстремистскими авантюристами, — все это происходит точь в точь, как изображено в ленте Питера Уоткинса.

«Страна на закате...» относится к ряду тех произведений прогрессивного мирового кино, появление которых обусловлено серьезной озабоченностью трезво мыслящих художников судьбами человечества, чье будущее находится под угрозой до тех пор, пока в международной политике не восторжествует окончательно реализм, дух взаимного уважения и сотрудничества, принципы мирного сосуществования государств с различными социальными системами. Картина не просто ставит под сомнение, но и разоблачает — зло, беспощадно и убедительно — сразу несколько мифов из арсенала буржуазной пропаганды: о «советской угрозе», о «свободном обществе» в странах капитала, о якобы миротворче-

ской направленности агрессивного Северо-Атлантического блока. Появление такого фильма, созданного в «спокойной» и «благополучной» Дании, в определенном смысле симптоматично: он отражает эволюцию общественного мнения в Европе, да и не только в Европе, проявившуюся особенно отчетливо накануне Хельсинкского совещания и нашедшую свое отражение в достигнутых там договоренностях. Эволюцию, которая в мировой политике выглядит как отказ от методов «холодной войны» и постепенное распространение разрядки, давшей в последние годы ощутимые позитивные результаты и в области культурного обмена.

Сегодня, как никогда прежде, художественное творчество и социальная жизнь, искусство и политика соприкасаются и взаимодействуют друг с другом. Об этом ярко и точно было сказано в приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева участникам и гостям X МКФ в Москве. В нем, в частности, было подчеркнуто, что «предотвращение угрозы новой мировой войны, упрочение мира и международной безопасности — это дело не только политических партий и правительств. Особая роль в утверждении духа доброй воли, взаимного уважения и доверия между народами принадлежит общественности, деятелям культуры, в том числе представителям одного из самых популярных и массовых искусств — кинематографа. И мы верим, что мастера кино разных стран, независимо от различий в своих политических убеждениях и творческих позициях, будут достойны высокой ответственности художника перед живущим и грядущими поколениями людей, посвятят свой труд и талант созданию произведений, в полном смысле этого слова работающих на благо мира и прогресса». Далее Леонид Ильич Брежнев выразил убежденность в том, что развитие широкого и многообразного сотрудничества деятелей передового киноискусства будет способствовать выполнению кинематографом его высокой миссии. «Позвольте выразить надежду, — говорится в приветствии, — что полем такого сотрудничества, крупным событием в международной культурной жизни станет и нынешний, открытый для кинематографистов всех континентов, X Московский фестиваль».

Итоги последней интернациональной встречи мастеров мирового кино в Москве, проходившей в год 60-летия Великого Октября, свидетельствуют, что эта надежда полностью оправдалась. X Московский останется в памяти всех его участников и гостей, в истории киноискусства как впечатляющий смотр достижений передового художественного творчества, как встреча художников, поставивших свой талант на службу интересам человечества. По своим масштабам и размаху фестиваль минувшего года превзошел все предыдущие: в нем участвовали 99 стран и международных организаций; в дни фестиваля Москва приняла более 1200 гостей из-за рубежа; во всех программах X МКФ было представлено 176 игровых, документальных, научно-популярных и мультипликационных фильмов. На фестивальных экранах Москвы бился живой пульс планеты, развернулась богатая панорама современной жизни. Но о чем бы ни рассказывали художники, в их произведениях неизменно ощущались забота о человеке, стремление и дальше развивать реалистическое, социально активное киноискусство. Участники фестиваля смогли лучше узнать друг друга, широко и свободно обменяться мнениями по наиболее актуальным проблемам кино и общественной жизни, познакомиться с достижениями нашего народа.

Эти традиционные черты Московского фестиваля отвечают духу времени, целям углубления разрядки международной напряженности, укрепления дружбы народов, дела мира, характеризуют позиции Советского Союза в мировой политике, в вопросах обмена культурными ценностями.

●

...Когда корреспондент «Спутника кинофестиваля» спросил Кането Синдо об истории создания его картины «Одинокий путь Чикузана» и, в частности, о том, что, по мнению ре-

жиссера, помогло ее герою, этому нищему, обездоленному человеку выжить, сохранить свое человеческое достоинство и стать замечательным мастером, Синдо ответил:

— Я думаю, что любовь. Во-первых, любовь и вера его матери в своего сына. Порой она была сурова с ним, но именно в ее сердце он находил тепло и нежность, без которых не смог бы выстоять. И во-вторых, это любовь самого Чикузана к людям... Прекрасно зная черные стороны жизни, он был уверен в торжестве ее светлого начала. Вот главное для меня в образе героя.

И, продолжая свою мысль, переходя уже к размышлениям о долге и ответственности современного художника, Кането Синдо сказал:

— Как и для Чикузана, любовь для меня — главный источник жизни и творчества. Ошибаются те, кто думает, что фильм снимается камерой. Да, конечно, без техники изображение не попадет на пленку. Но никакие оптические приборы не могут заменить главный инструмент в работе — душу и сердце художника.

Так сказал автор «Голого острова» и картины «Сегодня жить, умереть завтра», художник, который с болью и гневом повествует о черных сторонах жизни, о страшной доле человека в мире угнетения и эксплуатации, о разрушении человеческих душ в обществе, основанном на насилии. Но при этом он не теряет светлой веры в торжество лучшего в человеке, веры в лучшее будущее человечества, победу разума, гуманизма. Наш кинофестиваль

«Одинокий путь Чикузана» (Япония), режиссер Кането Синдо

Синдо назвал «съездом художников, которым дороги высокие идеалы».

С верой в торжество этих идеалов на всей земле и присылали на наш фестиваль прогрессивные мастера кино всего мира свои фильмы, снятые сердцем!

Александр Митта

Детям планеты...

С того дня, когда на празднично украшенной сцене концертного зала «Россия» вручались награды победителям всех трех конкурсов X Московского международного кинофестиваля, после чего флаг киносмотра был торжественно спущен, прошло довольно много времени. Для участников и гостей фестиваля две недели, предшествовавшие церемонии закрытия, были насыщены множеством разнообразных дел и впечатлений. У членов международных жюри обычные фестивальные заботы дополнялись сложными обязанностями арбитров. Радость от встреч с коллегами по профессии, чьи имена хорошо знакомы нам по фильмам прошлых лет, «разбавлялась» работой, связанной с представительством, ежедневными просмотрами и обсуждениями картин конкурсной программы. А после обсуждений — снова просмотры, в дозах гораздо больших, чем может без перегрузки вынести нормальный любознательный организм. Просмотры, требующие напряжения, подчас неадекватного объективной ценности демонстрируемых лент, когда нет возможности расслабиться, нет времени сосредоточиться, сопоставить свое сегодняшнее впечатление со вчерашним...

На первый план, естественно, выдвигались заботы практические: что-то нужно было сразу переместить на периферию внимания, оценив как несущественное; на чем-то необходимо было задержаться, уясняя перспективность и значимость явления.

Сегодня, когда впечатления от VI Международного кинофестиваля фильмов для детей, проведенного в рамках X МКФ в Москве, несколько отстоялись и естественным путем перегруппировались в сознании,— картина двух фестивальных недель во многом выглядит иначе, как ни странно, более четко. Видимо, потому, что память отбросила несущественные подробности, случайное забылось, а все главное как бы очистилось, обрело стереоскопичность, ясность.

Хочу оговориться заранее: обзор программы детского конкурса 1977 года не удастся выстроить как некую строго симметричную конструкцию. Если еще несколько лет назад достижения нашей кинематографии для детей и юношества, естественно, находились в самом центре фестивального репертуара, рядом с ними группировались фильмы, знаменующие успехи художников из братских социалистических стран, а рельефным фоном для них служили явления менее заметные, порой — даже далекие от главных целей кинотворчества, адресованного самой юной аудитории, то сегодня картина усложнилась. Панорама мирового кинематографа для детей стала более пестрой, неоднородной, но в то же время не всегда позволяющей провести четкие линии раздела. Мир детского кино представляет собой живую, непрерывно меняющуюся мозаику, в которую постоянно включаются все новые и новые подробности и открытия. Причем явлений здесь такое множество, что на одном фестивале становится физически невозможным представить все интересное и по-настоящему ценное, что создано для детей кинематографистами разных стран, скажем, за год. В частности, еще и потому, что ныне во многих странах началось бурное развитие телевидения для детей. Кроме того, в ряде стран, особенно на капиталистическом Западе, фильмопроизводство, ориентированное на детскую киноаудиторию, существует в весьма скромных масштабах, и соответствующие организации без официальной поддержки просто экономически не в состоя-

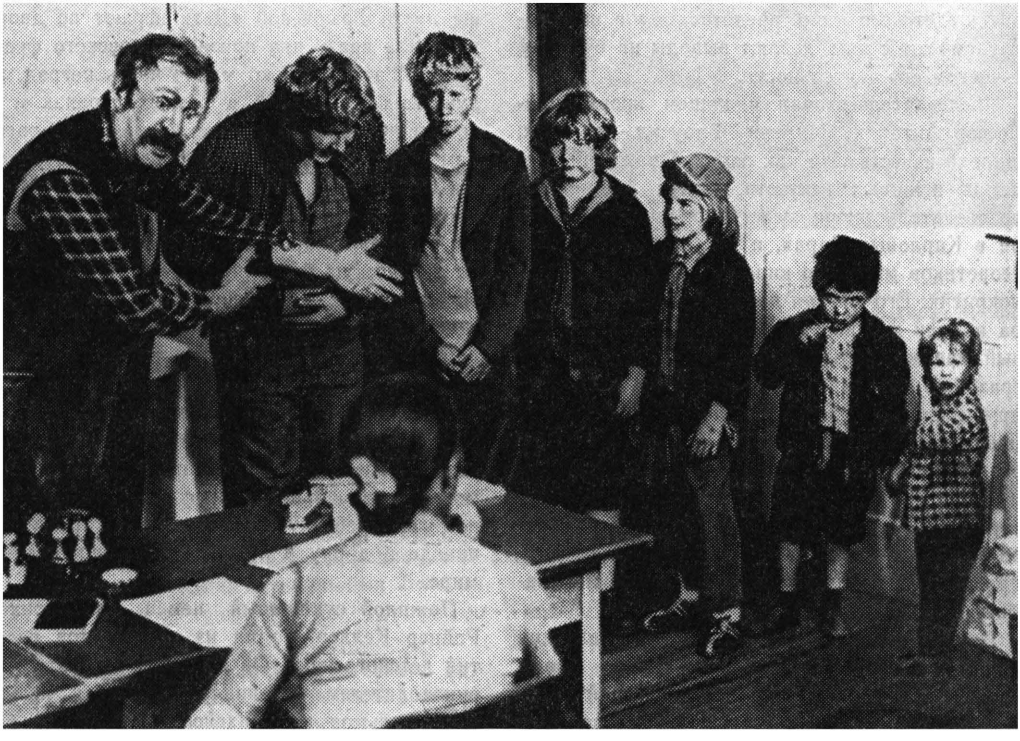
нии осуществить такую акцию, как отправка делегации с фильмом на международный смотр. А как ни щедр наш фестиваль, и он не может объять необъятное.

Наконец, в мире есть кинематографии, занятые только сами собой и собственными, по преимуществу — коммерческими, проблемами. К примеру, еще два года назад мы знали, что в США ежегодно проводится добрых полтора десятка фестивалей детских фильмов. Однако, поскольку в Америке нет единого центра детского кино, а у нас нет полной информации о том, что делают американские кинематографисты, работающие для детей в разных частях страны, те немногие, зачастую полулюбительские ленты, которые поступают из США на наш конкурс, не являются, надо полагать, ни самыми лучшими, ни самыми характерными.

В тех же США в последние годы активно развивалось явление, альтернативное традиционному детскому кинематографу,— так называемый «семейный фильм», производство развлекательных и порой далеко не безобидных лент с широким зрительским «адресом». Таким образом успешно осуществляется попытка «взять в кольцо» рынок, зависящий от зрителей до 12 лет, а заодно окружить и их родителей. Успех некоторых боевиков последних лет («Челюсти», «Кинг-Конг», «Война звезд» и т. п.) во многом связан именно с этой чисто коммерческой акцией.

Трезво оценивая социальный характер этой тенденции в капиталистическом кинопроизводстве, нам тем не менее стоило бы с наших собственных позиций разобраться в проблемах и целесообразности «семейного фильма». Но

«Мой дядя Теодор» (ФРГ), режиссер Густав Эмк



поскольку на Западе «семейный фильм» носит, повторяю, принципиально коммерческий характер, он, естественно, не нашел полного отражения в программе нашего детского конкурса, хотя некоторые веяния этой моды сказывались в отдельных картинах. Но об этом ниже. А пока я хочу отметить, что независимо от вполне понятного отсутствия «универсальности» программы детского фестиваля, ряд наиболее существенных и заметных явлений в кинематографе для детей, опыт разных стран и школ — все это отразилось на фестивальном экране Дворца пионеров на Ленинских горах, перед которым ежедневно собирались сотни зрителей и мы, члены международного жюри.

Жюри

У Московского фестиваля фильмов для детей есть давно сложившаяся позиция и прочный международный авторитет. Крупнейшие международные организации, содействующие развитию детского кино, представлены в нем, сотрудничают с ним, делают выводы на будущее с учетом его деятельности.

Председательствовал в нашем жюри профессор Антонин Мартин Броусил — человек, широко известный и как ректор Пражской Академии изящных искусств, и как бессменный председатель жюри международного фестиваля в Карловых Варах, и как один из видных теоретиков мирового кинематографа, и как кинокритик. Его мягкая доброжелательная манера и, если можно так сказать, профессиональный навык деятеля международных собраний сразу же задали работе жюри тон деловой и дружеский. К сожалению, приступ астмы вынудил профессора Броусила улететь домой через несколько дней после начала фестиваля, и Кира Константиновна Парамонова, профессор ВГИКа и президент Международного центра кино для детей и юношества (СИФЕЖ), продолжила начатую Мартином Броусилом работу председателя жюри.

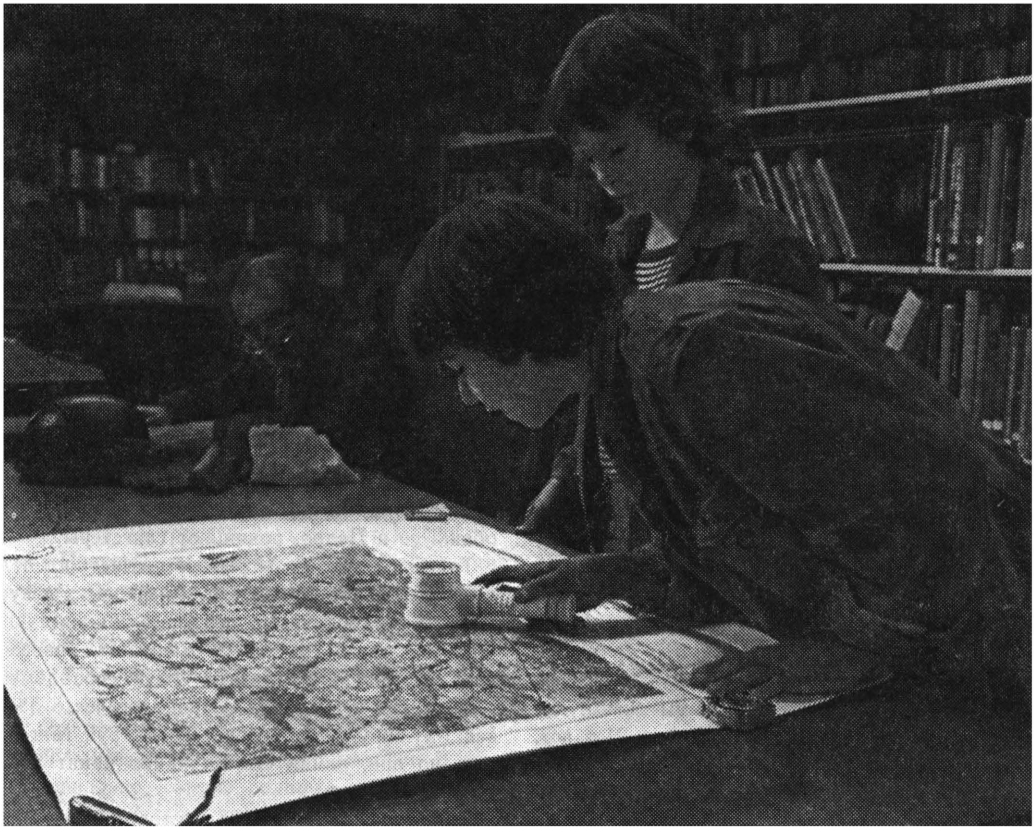
Другой член жюри, индийская писательница Парвати Менон, известна не только своим творчеством и активной общественной деятельностью: она — секретарь Общества детских фильмов Индии. Мы знаем, что Парвати Менон своим содействием помогла совместным проектам советско-индийского сотрудничества в области кино. При поддержке Общества детских фильмов Индии был, в частности, снят режиссером Александром Згуриди фильм «Рики-тики-тави».

Общаясь с людьми, всегда немножко учишься, порой — помимо воли. Особенно когда встречаешь людей с ярко выраженной индивидуальностью. И у меня в памяти отложились дискуссии с Парвати Менон как пример соединения широкой терпимости к чужим взглядам с бескомпромиссной принципиальностью в отстаивании своей позиции.

Болгарский режиссер детских фильмов Иванка Грыбчева — одна из ярких фигур мирового детского кинематографа, режиссер с широкой международной известностью. Ее картины не раз премировались и на Московском фестивале. На прошлом смотре в Москве серебряным призером стал ее фильм «Ни с кем». Еще раньше лента Грыбчевой «Дети играют во дворе» получила сразу два приза Московского фестиваля. И это — только малая часть наград, полученных Грыбчевой в разных странах и на родине. Однако при всем уважении к наградам и призам я бы охотно опустил эту подробность биографии Иванки, поскольку она не затрагивает существа ее творчества. Прекрасно, что международные жюри высоко оценивают творческую бескомпромиссность художника. Но художник — не спортсмен: он хорош не тем, что первым «рвет ленточку» или лучше других выступает по «обязательной программе»...

Фильмы Иванки Грыбчевой хороши именно тем, что они совершенно лишены импульса соревновательности. Они защищают слабых, помогают правильно понять сложность жизни, помогают ребенку протоптать свою тропинку к правде и добру в непростом и неупрощенном мире.

Пожилой сухощавый немец из Мюнхена Райнер Келлер — один из энтузиастов развития детского кино. Он является основателем и руководителем фестиваля детских и юношеских фильмов в Мюнхене. Его первыми сло-



«Битва за пруд Билли» (Великобритания), режиссер Харли Коклисс

вами после просмотра фильма «Ключ без права передачи» были: «Вот фильм, который я приглашаю на фестиваль к нам в Мюнхен».

Английский режиссер Рони Спенсер — активный деятель Британского фонда детского кино, одной из наиболее интересных организаций в мире детского фильма. Ниже я о ней еще расскажу.

Представителем Корейской Народно-Демократической Республики в жюри был Ли Сын Хван, президент Управления кинематографии КНДР.

Принято окружать работу жюри тайной. Я и сам не раз слышал рассказы о каких-то безумных спорах, немыслимых компромиссах, бесконечных упражнениях хитрого ума и отчаянной находчивости профессиональных жонглеров призами и дипломами.

Не претендуя на «раскрытие тайны», признаюсь, что наша работа не достигла этих высот виртуозности. Увы, у нас все было просто, как у детей. Говорили, что думали, и соглашались, с чем могли. И вкусы и намерения были понятны друг другу. Если подумать, то это так естественно. Ведь селекция характеров происходит уже тогда, когда человек решает посвятить себя детскому кино. Иногда — за

десятилетия до встречи в жюри. Люди с неутомимым честолюбием и склонностью к крайностям появляются в детском кино, как и повсюду. Но не надолго.

А длительная работа с детьми приучает к тому, что ясность взглядов, терпимость и терпеливость являются не только лучшим рабочим инструментом, но и дают самую продуктивную позицию.

Вот, кажется, и все то немногое, чем я хотел поделиться, говоря о составе и работе жюри.

А теперь — к фильмам.

Два фильма из многих

Просмотреть и обсудить за 10 дней 49 фильмов — задача сложная. Однако внятно рассказать о каждом из них в журнальной статье, так чтобы у вас осталась в голове не только мозаика аннотаций, но и представление о развитии идей в сегодняшнем кино, — мне не под силу.

Поэтому я выбрал другой путь: поделиться тем, что осталось в памяти ярче. Конечно, это означает некоторую деформацию объективной картины. Но, как мы знаем, где начинается кино, там объективность... Нет, нет, не кончается. Скажем так — дружит с широким кругом других подходов к явлениям: вкусом, личными пристрастиями, предрассудками и т. д. Моя объективность так же контактна, как и всякая другая.

Мексиканский фильм «Голубка спешит на помощь». Режиссер Эктор Ортега. Я начинаю с него с единственной целью, чтобы последующие фильмы вытеснили его из вашей памяти. А пропустить совсем не в силах, потому что в моей памяти он засел и выковырить я его не могу. Вот его краткое содержание.

В аэропорту некий злоумышленник передает пакет мальчику, которого сопровождает его маленький братишка Педро. Получив сверток, они отправляются на стадион, где странные неизвестные люди ждут их в машине. Братья передают пакет человеку, который внешне очень смахивает на гангстера. В этот момент пакет неожиданно падает на землю, раскрывается и из него вываливается содержимое: контрабандные часы и карманные счетные машинки.

Школьная учительница Мисс Элиза замечает, что вот уже несколько дней Педро не появляется на занятиях. Его друзья решают выяснить причину этого, и неожиданно открывается, что за домом Педро следят, сидя в машине, два странных типа. Энрике, так зовут одного из мальчиков, удается проникнуть в дом, и Педро говорит им, что по ошибке они помогли гангстерам и передали им контрабандные товары, а теперь их держат взаперти, как настоящих узников.

На следующий день, во время поездки школьников за город, Элиза и ее друг Фернандо узнают, что́ случилось с Педро и его семейством.

Пытаясь помочь Педро, Элиза отправляется к нему в дом, чтобы увидеться с ним, и их обоих, ее и Педро, похищают гангстеры.

Толстяк Рауль разыгрывает несчастного бедного ребенка, он делает это настолько искусно, что предводитель гангстерской шайки дон Филемон верит ему, а его жена даже настаивает на том, чтобы взять его к себе домой.

Во время посещения антропологического музея Раулю удается вырваться из рук гангстеров, но они, найдя его, случайно ранят жену дона Филемона.

Единственное существо, которое знает местонахождение похищенных, это — собака Энрике, Симон. Сначала дети не обращают на нее внимания, но потом собаке удается показать им, где скрываются гангстеры.

Оказавшись наконец на свободе, Элиза, Фернандо и все остальные ребята награждают Симона за мужество и отвагу.

Это очень краткое содержание фильма. Он весь состоит из непрерывного «содержания», которое набито в фильм так туго, что для мысли не остается ни уголка, ни щелки. Все время что-то происходит, кто-то за кем-то гонится, кто-то от кого-то прячется, кто-то кого-то надувает. При этом зрителей каждую минуту побуждают смеяться. Для этого у разных людей из рук падают разные вещи, проливаются жидкости, высыпается содержимое пакетов и портфелей.

«Праздник непослушания» (Венгрия), режиссер Дьердь Палашти

Режиссер настроен выиграть партию «по очкам». Поэтому, не будучи озабочен никакими идеями, он насыщает каждую минуту фильма подробностями, а через полтора часа вы вдруг обнаруживаете — лента окончена, а в голове пусто. Можно встать и идти домой.

Этот фильм совершенно безвреден. В нем нет насилия. Педагогически он приемлем для любой самой ортодоксальной комиссии. В нем все правильно, кроме одного. Неправильно уверять детей, что кино существует для их бездумного развлечения. А с точки зрения ремесла, фильм очень неплох. И для определенной части зрителей он будет привлекателен. Этим-то меня картина и разозлила. Он будто показал мне карикатуру на мои усилия. Для меня, к примеру, в работе главная проблема состоит в установлении сложного баланса между потребностью выразить какую-то дорогую мне идею и долгом уважения к досугу зрителя. Обязанность эта добровольная, за моей спиной нет продюсера, который велел бы мне насыщать действия мелкими перипетиями, создавать ложные кульминации, веселить или пугать. Мне самому хочется владеть вниманием зрителей. Почему? Возможно, потому, что я люблю выпустить из рук хорошо выполненную вещь, возможно, потому, что этот путь воплощения главной идеи мне ближе... Поверьте, это — сложная задача, если имеешь цель, и совсем простая, если цели нет.

Таких фильмов на фестивале было немного. Делают их гораздо больше, но на конкурс они попадают, только завернув на часок с кинорынка. Всем известно, что фестивали, помимо конкурсов, являются и международными ярмарками кинопродукции. Думаю, что там судьба этого фильма сложилась значительно успешнее.

Западногерманский фильм «Мой дядя Теодор». Это комедия режиссера Густава Эмка. Я вспомнил ее и рассмеялся тому, как хрупки и произвольны порой критерии оценки фильмов. Потому что этот фильм чем-то близок только что описанному мексиканскому. Но есть одно отличие. В немецком я вижу увлеченных людей. А в климате увлеченности идеи самозарождаются. Это фильм типичного немецкого юмора, несколько тяжеловесного, с нажимом. Но где же и проявляться национальному характеру, как не в комедии!

У мальчика Маркуса много братьев и сестер: мать выбивается из сил, чтобы прокормить ораву, а отец, веселый толстяк и бездельник, думает только о том, чтобы поесть и поспать. Наконец, он засыпает крепчайшим летаргическим сном. И это неожиданное несчастье приносит семье богатство, потому что находчивый

фабрикант матрасов укладывает папу на образец своей продукции и выставляет в витрине как живую рекламу. Папа спит и работает — сладкий сон дает ему круглосуточный заработок — сбылась мечта лентяя. Мне показалось, что в этой выдумке есть и сарказм, и озорство, и ирония.

Но герой фильма не папа, а дядя Теодор. Кстати, играет обоих один талантливый актер Герт Фребе. Этот дядя, педант, скряга и мизантроп, он в преклонном возрасте. Вдруг судьба посылает ему подарок: жена его, кажется, собралась родить. И это событие переворачивает характер дяди: он становится активным общественником, начинает бороться за улучшение жизни детей в городе. В этом фильме много веселья, выдумки и насмешливых наблюдений острого ума. Хотя юмор его похож на тирольский духовой оркестр, когда толстяки в коротких кожаных штанах дуют в трубы, и флейта все время старается сыграть партию в унисон с трубой.

«Си-Эф-Эф» как явление

Награжденный Серебряным призом английский фильм «Блестящий шарик» примечателен как пример корректной и достаточно традиционной работы английских кинематографистов, и прежде находившей признание на Московских фестивалях.

Английское кино для детей в мировом кинематографе явление заметное и заслуживающее интереса.

Организация, снимающая кино для детей и показывающая фильмы детям, называется «Детский кинофонд», «Си-Эф-Эф». Каждую субботу кинотеатры Англии показывают детям на специальных сеансах за небольшую плату ленты, снятые специально для них. В Англии нет сети детских кинотеатров, подобной нашей. Что же касается билета в кино на обычный сеанс, то там он стоит по меньшей мере в десять раз дороже. Так что организация, которая борется за дешевую и педагогически целесообразную демонстрацию фильмов,— немаловажная часть культурной жизни кинематографа.

25 лет существует эта независимая от правительства организация, которая увлекает молодые таланты, находит для них небольшие деньги и помогает снять недорогие фильмы с определенной воспитательной направленностью.

«Я постоянно ищу новых продюсеров, режиссеров и сценаристов»,— говорит руководитель производства Фонда, Генри Гидесс. Производство это, конечно, несравнимо с нашим. Например, в прошлом году было снято шесть часовых фильмов, и то «Си-Эф-Эф» не мог полностью финансировать эти постановки. Лишь 450 000 фунтов могла вложить в создание фильмов эта организация. Но в условиях английского кино это существенная поддержка. Тем более что фильмы предназначаются в основном детям до 12 лет. И основной контингент зрителей — дети, которые тратят свои карманные деньги. Довольно ясная альтернатива так называемому «семейному фильму».

Конечно, найти продюсера, рискующего деньгами на фильм, «Си-Эф-Эф», с его традиционно налаженной системой скромных утренних просмотров по субботам, значительно сложнее, чем на эффектный зрелищный фильм-сказку, вроде «Кинг-Конга» или «Войны звезд».

«Мы здесь не для того, чтобы делать «семейный фильм»,— говорит Гидесс. — Если бы мы начали это делать, то кто бы занялся детским рынком?»

Тут надо понять лапидарность английских формулировок: «детский рынок» — это дети, которые выкладывают по 10—15 пенсов за билет, с трудом дотянувшись до окошка кассы.

И сложившаяся традиция этих утренних просмотров такова, что дети склонны смотреть на взрослых как на нежданных гостей своих шумных утренников.

Стимулирование интереса детей к кино — программная цель деятельности Фонда. «Мы не будем продавать нашу продукцию телевидению, потому что нас интересует и будет интересовать киноаудитория»,— заявил Генри Гидесс.

Достаточно принципиальное высказывание скромного кинодеятеля, не пасующего перед

«Другая» (Польша), режиссер Анна Соколовская

толстым кошельком телевидения. У этого заявления есть цель. Непрерывные усилия Фонда по поддержанию контакта с детской аудиторией — важное дело, оказывающее влияние и на характер создающихся фильмов.

«Существует столько самозванных экспертов по детям — людей, которые хотят объяснить детям не то, что хотят видеть сами дети, а то, что, по их мнению, должны видеть дети», — с иронией заметил Гидесс по этому поводу.

Но основным достоинством Фонда является, на мой взгляд, то, что он имеет в активном прокате свыше 1200 копий фильмов разных лет, в том числе советских. В частности, по поводу приобретения советского фильма «Добро пожаловать!» режиссера Э. Климова Генри Гидесс заявил: «Я думаю, что мы имеем право сказать, что внесли небольшой вклад в разрядку!»

Режиссер Харли Коклисс, сделавший для Фонда картину «Пруд Билли», ее иногда называют «Битва за пруд Билли», сказал: «В течение ближайших двадцати лет ее будут показывать на специальных сеансах. Можете себе представить, двадцать лет! И это намного, намного лучше, чем один короткий показ по телевидению».

Как я понимаю радость этого режиссера! Несоизмеримо скромный, по сравнению с нашим кинематографом для детей, Фонд расчетливо планирует многолетнюю демонстрацию всех своих фильмов. А сколькими достойными многолетнего проката нашими детскими фильмами мы пробрасываемся с легкостью? Выпустим на три недели и складываем в дальние углы контор кинопроката, не планируя многолетнего показа, как это делают англичане.

Может быть, уместно и нам планировать более широкий показ картин прошлых лет и таким образом создать стабильный высокохудожественный репертуар. А усилия на постановку новых детских фильмов употреблять более усмотрительно и экономно, не перенапрягаясь. Не секрет, что мы нередко идем на явные компромиссы в части качества, только бы снять новый фильм для детей и сдать его в положенные сроки. А прекрасные ленты прошлых лет знакомы детям только по передачам телевидения. Да и телевидение далеко не полностью использует активный потенциал детского кинематографа. Но я-то, подобно своему английскому коллеге, думаю, что кино надо смотреть в кино. Было бы полезно просчитать, насколько целесообразно содержать ак-

тивный фонд фильмов, снятых за последние 20—30 лет. Иметь в виду трех- или пятилетний цикл знакомства детей с лучшим, что создано для них. Разве не так поступают сотрудники библиотек? А чем мы хуже!..

Внимание Московского фестиваля к деятельности «Си-Эф-Эф» и многолетние контакты с Фондом широко освещаются в английской прессе.

Так, например, Дженни Крейвен в статье, посвященной 25-летнему юбилею Фонда, напечатанной в самом влиятельном английском киножурнале «Филмз энд филминг», пишет о предыдущем фестивале: «В прошлом году, несмотря на необычайно сильную конкурсную программу, фильм «Юный Робин Гуд» получил третью премию на детской секции Московского кинофестиваля»... Это приводится как пример высокой международной оценки деятельности Фонда.

В программе фестиваля были показаны два фильма, подготовленные Фондом — «Битва за пруд Билли» режиссера Харли Коклисс и его же «Блестящий шарик».

Тема фильма «Битва за пруд Билли» — охрана окружающей среды. Двое детей выясняют, что в воде красивого пруда дохнет рыба, и проводят настоящее расследование с привлечением властей и полиции. В ходе расследования, которое ведется в энергичной детективной манере, выясняется, что отравляют пруд отходы производства стирального порошка, рекламу которого ежедневно показывают по телевидению.

Борьба за охрану окружающей среды — тема актуальная и подана она детям весело, с неназойливыми выводами. При этом дети в расследовании используют не только смекалку, но и знание химии, радиотехники, словом, все это современно.

«Блестящий шарик» — пример остроумного подхода к приключенческому фильму в жанре научной фантастики. Точнее было бы сказать, просто фантастики, потому что, конечно, ничего научного в выдумке фильма нет. Вот его сюжет. На Земле приземлился межпланетный космический аппарат, и из него выкатился блестящий и невероятно голодный шарик. Помимо аппетита, шарик обладает смышленностью и некоторым чувством юмора — качества достойные, чтобы вызвать симпатию у английского подростка. Двое ребят подружились с симпатичным шариком. Но на свою беду шарик, лишенный человеческих моральных устоев, обладал множеством способностей, которым можно было придать криминальный характер. Он, например, мог расплавить любой металл, открыть без усилий любой замок... Естественно, что эти способности привлекли внимание известного жулика. И ребята оказались вовлеченными в динамичные похождения. В итоге порок оказался наказан, шарик благополучно улетел восвояси. А взрослые так и не увидели шарика из космоса и не поверили в его реальность.

Идея толерантности, то есть — терпимости к непривычным формам жизни, кажется мне значительной и педагогически важной. Но, конечно, на наше мнение повлияла и принципиальность действий «Си-Эф-Эф», представившего на конкурс два фильма Харли Коклисса, и педагогическая убежденность режиссера.

Иво Каприно

Если бы на фестивале давали приз за наибольшую популярность, то обладателем его, безусловно, стал бы норвежский кукольник Иво Каприно.

Это человек неотразимого и, думаю, неистребимого оптимизма. Да и не представишь, как бы иначе он справлялся с немыслимыми техническими трудностями создания полнометражного кукольного фильма «Большой приз».

Те, кто хоть немного знаком с производством кукольных фильмов, не могут не изумиться бесконечному усердию, которое создало кукольную страну, где действуют рожденные фантазией художника существа. Однако усердие усердием, но оживить этот фантастический мир можно только редким талантом. Я знаю пять-шесть человек, равных Каприно, не больше. Одухотворение куклы — талант редчайший.

Что вам сказать по этому поводу применительно к Иво Каприно? Когда его фильм вступил в свою кульминационную фазу и на

«Короткое лето» (Дания), режиссер Эдвард Флеммиг

экране начался получасовой эпизод автомобильных гонок, зал кричал, хлопал, стучал ногами. Возбуждение ребят невозможно передать. Ни на одном игровом фильме фестиваля не было ничего подобного. И это все было инспирировано маленькими куколками, двадцать четыре раза в секунду делавшими крошечные движения по воле огромных, сильных и нежных рук режиссера.

Как эти миллиметровые «прыжки», соединяясь, образуют стремительную гонку, головокружительные виражи, уморительную мимику крайнего напряжения?!

— Пять лет труда, — коротко отвечает Иво Каприно.

Но этот труд начался для Иво Каприно тридцать лет назад. В 1947 году он снял свой первый фильм «Тим и Тоффо». Сегодня после многих международных успехов наиболее употребительный эпитет для него — «Норвежский Дисней». Не так оригинально, но заслуженно. Репутация Иво Каприно среди всемирного братства кинокукольников одна из самых высоких. Все свои фильмы он делает на собственной студии, за свой страх и риск. Сюжет фильма «Большой приз» взят из книги Хеле Аукруста. Он не только писатель, но и популярный в Норвегии карикатурист. Может быть, это помогло Иво Каприно наделить персонажей юмором и заразительным обаянием. Что же до сюжета, то он удивительно прост.

Теодор, старый мастер и изобретатель, живет в долине Фло Клюпа и занимается ремонтом велосипедов. Но его помощник оказался бесчестным человеком. Он выкрал одно из многочисленных изобретений своего хозяина и,

незаконно используя его, строит автомобиль, на котором собирается победить в автогонках.

Тогда Теодор на своем автомобиле вступает с ним в борьбу и побеждает. Вот и все.

Но что это за автомобиль! Уезжая из Москвы, Иво Каприно подарил мне маленькую копию этого сооружения. «Иль темпо Гиганта» называется машина. Чего только в ней нет! Детали всяческого металлического хлама — пылесосов, велосипедов, даже пишущих машинок — все вплоть до радара и барометра. Но самое удивительное, что эта машина существует в реальности. Она весит больше трех тонн, имеет мотор в 1400 лошадиных сил и развивает скорость в 325 км в час. Это самый смешной автомобиль в мире. Иво Каприно сделал его сам, и я понимаю теперь, почему все его герои такие убедительные. Для Каприно они такая же реальность, как и эта машина. Они живые для него. Сейчас этот автомобиль путешествует по всему миру, привлекая внимание будущих зрителей к новому фильму Каприно.

Но, конечно, сделан он не ради рекламы. Это огромная игрушка большого ребенка, влюбленного во все свои игрушки, верящего в то, что они живые, и способного убедить нас в этом.

Когда теперь я перебираю в памяти воспоминания фестиваля, едва ли не больше всего я благодарен судьбе за то, что она показала мне «Большой приз», одновременно познакомив с его создателем.

Простодушная вера в мир, который вы создаете, — необходимое качество для художника. Без этого наша работа превращается в тягостную службу.

По счастью, в нашем деле есть люди, у которых эта вера выражается в каком-то непрерывном праздничном ритуале бесконечной игры. Умный режиссер, расчетливый организатор, авторитетный педагог, тонкий дипломат — все это хорошо и уважаемо. Но есть еще и простодушный импульс веры в безусловность своей фантазии. Есть упорство, которое преодолевает всеобщий скепсис. Как прекрасно видеть фильм, где невероятное по кропотливости трудолюбие одухотворено верой вечного ребенка — художника!

Разные фильмы — разные проблемы

В жанре музыкальной комедии сделан представленный на конкурс венгерский фильм Дьердя Палашти «Праздник непослушания».

В основу картины была положена одноименная пьеса Сергея Михалкова. По жанру это мюзикл. Фильм буквально с первых кадров поразил зрителей яркими массовыми сценами сотен танцующих детей. Резкий монтаж, стремительный ритм, чередование сольных номеров и ансамблевого пения — все это быстро захватило зрителя. Суть конфликта пьесы и фильма в том, что взрослые, уставшие от непослушания детей, оставили их в покое, ушли за город, где, страдая, ждут итогов рискованного педагогического эксперимента. А дети, оставшись одни, сперва реализуют полную программу непослушания и мелкого (очень мелкого) хулиганства, а потом, естественно, начинают скучать по папам, мамам и бабушкам. В итоге обе стороны приходят к пониманию друг друга. Но на длинной полуторачасовой дистанции энергия фильма ослабела. И к концу все — и певцы и танцоры — уже не набрали сил для рывка. Персонажи, в которых были очеловечены разумные педагогические истины, как-то не зажили полнокровной жизнью. Заманчивая затея — мюзикл с детьми. Но очень сложная.

Фильм из ГДР «Отокар, стремящийся улучшить мир» режиссера Ганса Кратцерта показывает маленького правдолюбца, на долю которого достается множество тычков и зуботычин. Но это — несгибаемый пропагандист известных догм и стереотипов. Старшеклассников он пытается отучить от курения. Ровесников упрекает за некритическое восприятие религиозного наследия, проще говоря, за списывание стишков с призывами к господу. Но, утверждая одни стереотипы, Отокар одновременно разваливает другие. В итоге возникает забавный фильм, где назидательность уравновешена юмором, а к правильным педагогическим итогам авторы прокладывают извилистый путь приключений и неожиданностей.

Чехословацкая детская кинематография на этот раз была представлена фильмом известного мастера чешского кино Ольдржиха Липско-

го. Называется фильм «Да здравствуют ду́хи!», и в нем действительно наряду с реальными персонажами — детьми и взрослыми — действовали материализованные духи: отец-рыцарь и дочь. Каждому духу было лет по 400, отцу, естественно, чуть больше, чем дочери. Но разница в возрасте не помешала детям подружиться и сообща восстановить замок, попутно отстояв его от посягательства лишенных фантазии взрослых, предполагавших использовать развалины под прозаическую плантацию шампиньонов. Фильм разворачивался как традиционный водевиль с песнями и куплетами, и в нем было достаточно выдумки.

Но, честно говоря, у Липского были и более яркие работы. Вспомним хотя бы имевшую у нас сенсационный успех комедию «Лимонадный Джо». В этом же фильме дети порой выглядели «натасканными» на роль, а взрослые, хотя играли вполне профессионально, но как-то «около жанра»: то чуть достовернее, чем позволяют условности жанра, то чуть искусственнее, чем требует реализм кинематографа.

Однако я бы воздержался от этих недоказуемых упреков, если бы не предполагал в кажущихся ошибках скорее расчет, нежели просчет.

Зная Липского как талантливого кинопародий-

«Мальчик и океан» (Австралия), режиссер Генри Сафран

ста и комедиографа, не чурающегося мистификаций и самоиронии, я склонен думать, что и в этой работе проявилась в разнообразных формах ирония режиссера. И надо сказать, что порой фильм добивался от зала сложных и небанальных реакций. Скажем, мальчик очень серьезно говорит девочке-духу: «А ты стань такой же, как все!», дети в зале посмеиваются. Взявшись за руки, девочка-дух и мальчик песенкой уверяют зал, что любовь у них начнется только после совершеннолетия. Зал в ответ хохочет.

Но все-таки полного слияния разнообразных комедийных интонаций в единую мелодию, кажется, не произошло.

Польская кинематография всегда представляет на детский фестиваль работы значительные, высокого профессионального уровня и отчетливо выраженной педагогической направленности. И на этот раз фильм «Другая» режиссера Анны Соколовской поддержал прекрасную традицию.

Действие фильма происходит в среде пятнадцатилетних подростков. Девочка из приюта, Данка, приглашена на новогодние праздники в семью. Конфликт ожесточенной, потерявшей еще в детстве веру в людей девочки с новой средой позволяет поднять серьезные нравственные проблемы.

Болгарские кинематографисты привезли фильм «Задача со многими неизвестными». Три пятиклассника выслеживают «преступника». Они действуют сообразно штампам детективных книжек и фильмов. Естественно, что «преступник» оказывается невинным коллекционером марок. Но пока это выясняется дети получают хороший урок разоблачения популярных стереотипов.

Однако гораздо больший успех на фестивале имела очаровательная мультипликация Эмила Абаджиева «Воздушный шарик», получившая Серебряный приз.

Вот я и сам не заметил, как скатился к скороговорке перечислений и поверхностных резюме. А хочется упомянуть и монгольский фильм «Большие заботы маленьких», и индийские ленты, и бельгийскую картину «Летающий автобус» с прекрасно сыгравшим в ней мальчиком, и датскую — «Короткое лето»..

Поверьте, в каждом фильме было что-то интересное! И потому каждый имеет свои основания рассчитывать, если и не на приз, то уж на внимание к себе во всяком случае. На просмотре — да. Но в статье для всех просто нет места. Извините.

Фильмы из Ирана

Иранская кинематография для детей сама развилась, как дитя международных смотров, под заботливой опекой Института интеллектуального развития детей. Международный кинофестиваль детских фильмов в Тегеране, проводящийся по-восточному ярко, под покровительством шахини Ирана, помог притоку денег из международных фондов и показал, что детское кино может быть источником престижа национальной культуры за рубежом.

Так появился странный гибрид демократичности и элитарности. С одной стороны, фильмам иранских режиссеров не чужды острые социальные проблемы, показ бедности и социального неравенства. С другой — очевидна пропасть между зрителем и художником. Ситуация эта освещается репрезентативным блеском Тегеранского фестиваля, где гостеприимные хозяева, как правило, отрезают себе большой «кусок» премиального пирога. Как подумаешь, что это и есть то немногое, на что могут рассчитывать создатели фильмов, становишься снисходительней.

Фильм «Костюм для свадьбы» — пример такой работы. Сделано честно, про бедных пареньков подмастерьев и мальчиков на побегушках. Но мне показалось, что это «бедность на экспорт». Мягкий, добрый, смущенно разводящий руками фильм: «Вот так живем, что поделаешь. Такова воля божья».

Но было бы несправедливо не отметить подлинность атмосферы, прекрасно играющих детей и ощущение импровизационной свободы в развитии сцен и диалогов.

...Фильм сменяется фильмом, за полнометражным горстью сыплется программа короткометражек, и каждый, даже самый маленький,

«Ключ без права передачи» (СССР), режиссер Динара Асанова

имеет свои достоинства, несет свою тенденцию, появился в итоге каких-то сложных явлений. Я вижу, как в моих впечатлениях зияют пустоты, которые надо хоть как-то залатать, упомянув пусть бегло, но гораздо большее количество фильмов. Однако делать это бессмысленно. Премии розданы, дискуссии завершены.

«Сандокан» — надо ли быть «умнее» жанра?

Где решение проблемы развлекательного фильма для детей — мне стало яснее после просмотра итальянского телефильма «Сандокан». Была показана двухсерийная полнометражная картина, сложенная из нескольких телевизионных серий по 24 минуты каждая. И сама эта картина — часть необычайно популярного в Италии телевизионного сериала.

Из чего же сложилась популярность этого фильма? В основе лежит литература, к которой четко применимо выражение — бульварная. У нас такой нет, и это не самый грустный из наших недостатков. Литература «Сандокана» — это кипа потрепанных «серий» начала века, которыми итальянские школьники зачитывались так же, как наши зачитывались Натом Пинкертоном, а французские подростки «Фантомасом» Ослепительный пират Сандокан — «малайзийский тигр» — творение погибшего еще в начале века писателя Эмилио Сальгари. Роман этот прожил недолгую жизнь в школьных ранцах перед первой мировой войной и, казалось бы, исчез из поля внимания. Но мода на стиль начала века, так называемый «югендстиль», смахнула пыль и с этого потрепанного раритета. Нашелся режиссер, пожелавший всерьез отнестись к необычайным и романтическим приключениям в экзотических странах.

«Всерьез» — это вторая причина успеха. Серджио Соллима, постановщик фильма, сказал по поводу своей работы следующее: «Относиться к Сальгари иронически — все равно, что бить кулаком ребенка». Не так глупо.

Сейчас развелось много умных, интеллигентных и полных иронии режиссеров, которые без иронии не могут взяться вообще ни за один сценарий, настолько они умнее и тоньше предложенных им ситуаций и характеров. Ирония стала чем-то вроде пропуска в интеллигентность. Она освобождает воображение от тягостной необходимости выдумывать, напрягать сюжет, копить достоверные детали и подробности. Ирония, условность, многозначительность и отсутствие серьезного отношения к чему бы то ни было — вот компоненты «надавторского» подхода к работе. Конечно, такова моя субъективная оценка явления, которое может иметь и более сложное объяснение. Но меня охватывает уныние каждый раз, когда я вижу «иронический» подход к жанру. «Если ты умнее того, что ты делаешь, зачем я трачу время на тебя? Покажи мне что-нибудь сделанное в полную меру своего ума и темперамента, дай возможность увлечься твоими страстями, горевать твоим горем!» — вот что рвется из меня в ответ на самодемонстрацию в иронии.

Появились, к примеру, у нас целые грибницы иронических сказок, где все понарошке и все герои умнее друг друга, а балетмейстер с режиссером умнее их всех. А ведь сказки придумывались всерьез. В леших и колдунов верили. Они были для воображения такой же страшной реальностью, как для нас фашисты.

«Расскажи мне, мама, страшную сказку. Пострашнее расскажи!» — просит ребенок. Он учится не пугаться, а преодолевать страх. Сказка была тренировкой психики. Она требовалась детскому организму, как кальций костям. Всерьез, не понарошке. Верить в страшное — значит верить мужеству и смелости героя, преодолевшего страх.

И вот в казалось бы наивном до глупости «Сандокане» я вижу на экране людей, увлеченно и всерьез разыгрывающих какие-то немыслимые бои, преодолевающих фантастические опасности.

Мне в мои сорок лет это чуждо, но я понимаю зал подростков. Для них это интересно. И я убежден — важно. Никакие высокомерные рассуждения о субкультурах и литературной второсортности меня не поколеблют. Подростку необходима литература действия и кинематограф действия. Его психика в стадии формирования, он делит мир на черное и белое, хорошее и плохое. И пока организм не наестся этой простой пищи, он не начнет усваивать более тонкого и сложного. Разве не общеизвестно увлечение подростка Козинцева этой сублитературой? И он не стыдился своего детства. Я знаю уважаемых людей, которые вспоминают о своем увлечении какими-нибудь шпионскими сериями Ник. Шпанова, как о какой-то стыдной подробности повзросления, что-то вроде прыщей на лице подростка. Ничего в этой застенчивости нет, кроме простейшего комплекса неполноценности.

Пушкин и Маяковский — не враги сублитературы и не антиподы ее. Они — другое. Совершенно другое.

Однако понимание живого интереса зала не побудило жюри обсуждать «Сандокан». Всему свое место. Но фильм этот заставил меня задуматься о нашем профессионализме. Для режиссера проблема постановочного решения, в частности, заключается в том, чтобы в каждой картине быть умным настолько, насколько надо, чтобы безгранично (а не в рамках жанра) любить своих героев и верить в них.

Главные призы

До недавнего времени на карте мирового кинематографа австралийское кино было обозначено большим белым пятном. То есть сказать, что там на целом континенте совсем не было своих фильмов, конечно нельзя. Что-то было. Но это было провинциальное, лишенное национального своеобразия и очень незначительное по всем компонентам кино. Появление австралийских фильмов на международных фестивалях всего два-три года назад выглядело сенсацией.

Кажется, эта богатейшая часть света наконец решила излечиться от комплекса «кинема-

«Горькая ягода» (СССР), режиссер Камара Камалова

тографической пустыни». С какой энергией австралийцы взялись за дело, я, например, понял, когда по приглашению Мельбурнского и Сиднейского фестивалей приехал со своим восьмилетней давности фильмом — «Гори, гори моя звезда». В огромных и до отказа заполненных молодежью залах на три тысячи мест с утра до вечера в течение трех недель демонстрируется все лучшее, с точки зрения устроителей, что сделано в мире. Мешанина страшная. Тут и последний фильм Роберта Олтмана «Три женщины», и скандальная порнография японца Ошимы, и серьезные программы кино Канады и «нового немецкого кино» ФРГ. Много фильмов из социалистических стран. В общем, своеобразно насыщенный информацией цикл «Мир кино сегодня — новые имена, новые школы, новые тенденции».

Все это смотрится с большим вниманием. И сами австралийцы не скрывают, что они учатся и набираются идей.

Атмосфера эта относится и к рождающемуся прямо на наших глазах кинематографу для детей. Достаточно сказать, что фильм «Мальчик и океан», представленный на конкурс Московского фестиваля, — это, в сущности, первый австралийский полнометражный детский фильм. И его успех и первая премия, единогласно присужденная жюри, были окрашены радостью открытия новой кинематографии.

Победа этого фильма, поставленного режиссером Генри Сафраном, — победа поэзии.

Однако в этой картине есть и все, что должна иметь любая посредственная лента для детей.

Несложный, ясный сюжет. Герои четко делятся на хороших и плохих. Все хорошие люди дружны и заботливы друг к другу. Конфликты разъясняются не только поступками, но и понятными сентенциями. Красивый и довольно средне играющий мальчик страдает от одиночества и дружит с пеликаном. Все кругом необычайно красиво. Словом, куда ни посмотри, все как будто правильно и... вроде бы пресно.

Если бы при этом не было необъяснимого чуда, которое возникает иногда на экране. Безмерно красивые кадры австралийских пейзажей обладают именно той мерой вкуса, которая безусловно убеждает вас в том, что ничто тут не приукрашено, а только увидено внимательным взглядом. И фильм будто несет вас от кадра к кадру на волне взволнованной правды. И немудреная ясность человеческих отношений находится в полной гармонии со всем строем фильма.

Удивительное чувство возникает при просмотре. Вы ощущаете, что все в зале смотрят фильм неравнодушно, все понимают то же, что и вы, и это рождает чувство солидарности. Вы не вникаете в этот фильм, а влюбляетесь в него. Эта магия воздействия простоты волнует.

Спокойно взвешивая достоинства картины, я прихожу к выводу, что этот фильм «слишком фестивальный». Его плюсы вырастают на международной аудитории. Он как бы приспособлен к получению призов и наград. Но сколько я знаю таких умелых фильмов, искательных и заискивающих соискателей признания! И как они рушатся один за другим, потому что угодливость не рождает взаимности.

Нет, в данном случае фильм победил вопреки всем внешним признакам успешности. Он победил поэзией веры в то, что фильм для детей должен быть именно таким.

Когда-то Юрий Олеша сказал о красоте что-то вроде: «Красота понятие диалектическое. Она возникает между двумя. Если любишь — красив». Вот так красив этот австралийский фильм и так он рождает любовь к себе.

Не открою секрета, если скажу, что самый глубокий интерес у международного жюри вызвал советский фильм «Ключ без права передачи». Чтобы оценить его по заслугам, жюри пришлось согласовать с дирекцией фестиваля даже некоторое изменение регламента премий, объявив Специальный приз жюри, присужденный этой картине, равноценным главному призу фестиваля.

Многочисленные приглашения этого фильма на другие детские фестивали, последовавшие сразу после его демонстрации, также — свидетельство его успеха.

Мне пришлось уже дважды писать о нем. Один раз, это было год назад, в связи с премией за лучшую режиссуру детского фильма, присужденной Динаре Асановой в Риге на Всесоюзном фестивале. Другой раз — в порядке отклика на присуждение Динаре Асановой и Елене Прокловой премии Ленинского комсомола за создание этого же фильма. Да и помимо этих несущественных комментариев к успеху фильма у него есть обширная и очень серьезная пресса, к которой ничего не добавишь неожиданного. На мой взгляд, эта картина во всем — и в сценарии, и в режиссуре, и в актерской игре — талантливо развивает самые лучшие традиции и самые важные тенденции нашего кинематографа для детей и юношества. Если есть у нас фильмы, которые трудятся, чтобы помочь подростку правильно войти в юность, — так вот один из достойных среди них. Честный, рабочий фильм. Тем более радостен его международный успех.

Традицией нашего детского конкурса, как и Московского фестиваля в целом, стало внимательное, глубоко заинтересованное отношение к дебютам молодых художников, наших соотечественников и зарубежных участников кинофорума. Это естественно. Поддерживая и последовательно отстаивая позиции передового, гуманистического кинотворчества, мы хотим, чтобы в нашем полку прибыло людей талантливых и увлеченных. Так, на этот раз мы порадовались первой работе в игровом кино Камары Камаловой, которая раньше выступала как режиссер-мультипликатор. Ее поэтической, светлой ленте «Горькая ягода» мы охотно простили некоторые профессиональные погрешно-

сти, естественные у дебютанта. Опыт приходит — души не прибывает. Хочется пожелать, чтобы фильмы Камаловой, которые последуют за «Горькой ягодой», получившей Специальный диплом жюри, были отмечены такой же острой наблюдательностью и глубоким проникновением в эмоциональный мир ребенка, чтобы дети верили их героям столь же непосредственно и полно, как поверили они маленьким Наргиз, Лали, Эркину.

Что же выделяет наши детские фильмы? Что дает нам право, критикуя собственные недостатки, огорчаясь по поводу медленного нарастания успехов, все-таки сознавать, что на наш детский кинематограф смотрят как на магистральную часть мирового кинематографического процесса? Фестиваль еще раз поставил этот вопрос, и наши фильмы еще раз ответили на него.

Проблемы человечности, проблемы существования личности в коллективе, проблемы долга и поисков нравственного идеала, счастья, решенные с высокой мерой социальной ответственности, — вот что стоит в центре наших детских фильмов, вот с чем выходят они к зрителю. И как бы ни усложнялся порой их мир, как бы ни были локальны, на первый взгляд, затрагиваемые в них вопросы — за лучшими нашими картинами неизменно вырисовывается перспектива огромного, сильного общества и его огромных гуманистических задач.

Наполненное мыслью кино задерживается в сознании надолго и, как витаминами, питает помыслы, воздействует на поступки человека. А кино, насыщенное одними развлечениями, рассыпается в сознании и как-то очень быстро выветривается из организма, в лучшем случае — без вреда и без следа.

Однако в чистом виде ни то ни другое практически не встречается. И на экранах вообще и на нашем детском фестивале преобладают фильмы, в которых задача помочь ребенку освоить реальную действительность естественно соединяется или — не без видимых усилий — смешивается с задачами развлечь и позабавить зрителя.

Что одухотворяет работу художников, какие импульсы руководят их творчеством? Вот вопросы, естественно возникающие после просмотра любой картины.

Если фильм проникнут идеей честно, с доступной полнотой открыть юному зрителю одну из граней сложного мира, помочь ему научиться самостоятельно мыслить, руководствуясь понятиями о добре и справедливости, он — по одну сторону рубежа. Если же он ориентирован лишь на то, чтобы удовлетворить естественную склонность детей развлекаться, он — по другую сторону. В подобной работе нет в принципе ничего зазорного (если только перед нами — не попытка спекулировать на интересах детской киноаудитории в недобросовестных целях): развлечение — важная часть нашей деятельности, трудной и трудоемкой. Другое плохо. Слишком часто появляются в последнее время в детском кино картины, небрежно подкрашивающие свой лик гримом «проблемности», румянами «духовности». И к таким лентам наш фестиваль был бескомпромиссно требователен, оценивая их объективно и строго. Можно с удовлетворением сказать, что мы имеем право на подобную строгость, ибо многие из наших детских фильмов как новых, так и выпуска прошлых лет дают критерии честного отношения к искусству, проникнутому настоящей заботой о детях, о том, чтобы они были счастливы — сегодня и в будущем.

Маршруты советских фильмов

В рамках X Московского международного кинофестиваля работал кинорынок, на котором Всесоюзным объединением «Совэкспортфильм» были заключены многочисленные сделки с представителями разных стран на закупку советских картин. Список этих фильмов столь обширен (178 лент было приобретено представителями прокатных организаций и фирм), что есть возможность назвать лишь некоторые из них: кинопроизведения, вошедшие в золотой фонд советского и мирового кино — «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Мы из Кронштадта», «Ленин в Октябре», «Человек с ружьем», «Александр Невский», «Ленин в 1918 году», а также картины последних лет: «А зори здесь тихие...», «Аты-баты, шли солдаты», «Белый Бим Черное ухо», «Белый пароход», «Восхождение», «Выбор цели», «Доверие», «Ключ без права передачи», «Когда наступает сентябрь», «Мимино», «Ночь над Чили», «Они сражались за Родину», «Освобождение», «Подранки», «Премия», «Розыгрыш», «Романс о влюбленных», «Солдаты свободы», «Собственное мнение», «Табор уходит в небо», «Чужие письма».

Советские фильмы приобрели для проката киноорганизации социалистических стран, а также кинофирмы Австралии, Анголы, Аргентины, Бирмы, Бразилии, Венесуэлы, Гвинеи, Греции, Дании, Индии, Ирака, Италии, Канады, Пакистана, Португалии, Финляндии, Франции, Швейцарии, Швеции, Эквадора, Эфиопии, Японии и ряда других стран.

Советские художественные фильмы, премированные на международных кинофестивалях в 1977 году

Январь	«Человек уходит за птицами». «Серебряный павлин» на VI МКФ в Дели (Индия).
Март	«Белый пароход». Серебряный приз на МКФ в Авеллино (Италия).
Май	«Белый пароход». Гран-при на XXV МКФ в Тренто (Италия).
Июль	«Восхождение». «Золотой медведь» и премия ФИПРЕССИ на XXVII МКФ в Западном Берлине.
Сентябрь	«Неоконченная пьеса для механического пианино». «Большая золотая раковина» на МКФ в Сан-Себастьяне (Испания). «Единственная». Премия Е. Прокловой за лучшее исполнение женской роли на XV МКФ в Панаме (Панама).
	«Табор уходит в небо». Премия С. Тома за лучшее исполнение женской роли на XV МКФ в Панаме (Панама).
Октябрь	«Выбор цели». «Серебряная Нефертити» на II МКФ в Каире (АРЕ).
	«Позови меня в даль светлую». Большой приз г. Мангейма и премия ФИПРЕССИ на XXVI МКФ в Мангейме (ФРГ).
Ноябрь	«Подранки». «Бронзовый Хьюго» на МКФ в Чикаго (США).
	«Древо желаний». Пластина «Золотой тур» за режиссуру на VI МКФ в Тегеране (Иран).
	«Конек-горбунок». Бронзовая медаль за лучший мультфильм по категории детских фильмов на VI МКФ в Тегеране (Иран).
	«Первая ласточка». Приз VI МКФ в Оберхаузене (ФРГ).
	●
	«Дерсу Узала». Премия Давида Ди Донателло (Италия)

А. Гельман

Обратная связь

«Обратная связь». Сакулин — О. Янковский, Вязникова — Л. Гурченко

Металлическая строительная лестница, идущая вверх по наружной стене какого-то высоченного промышленного здания. По лестнице поднимается монтажница. Это совсем молодая девушка, живая, веселая, радостная, доверчивая. Она в рабочих широких брезентовых штанах, а блузка — домашняя, цветастая, яркая: куртку, видимо, она оставила внизу. Одной рукой, поднимаясь, она придерживается за перила, другой прижимает к боку два больших картонных четырехугольника. Мы еще не видим, но догадываемся уже, что внизу — огромная стройка. Слышен ее характерный шум: гул, рев бульдозеров, экскаваторов, сигналы машин, звонки башенных кранов, выкрики: «Майна!», «Пошел!», «Хорош!»— мужские и женские голоса перемешиваются с гудками машин, скрежетом механизмов...

Девушка поднимается все выше и выше — и вот добралась до самого верха. Над крышей — надстройка, наподобие башни, на ней транспарант: «Сдадим первую очередь комбината досрочно!» А чуть пониже — табло, составленное из картонных четырехугольников: «До пуска осталось 60 дней!» Девушка сняла шестерку и ноль, вместо них поставила свои четырехугольники с нарисованными цифрами. Получилось: 59. «До пуска осталось 59 дней!» Выполнив задание, девушка поворачивается, смотрит вниз. И только теперь мы — вместе с нею — увидим стройку.

Огромная строительная площадка раскинулась на несколько десятков гектаров. Здания различной высоты, величины и конфигураций, вскрытые траншеи, трубопроводы на эстакадах — и всюду огромное количество людей и механизмов, буквально нет метра, где земля была бы в покое,— все кипит, двигается, перемещается, всюду идет работа, даже воздух здесь дышит напряженным трудовым ритмом. Короче — это стройка за два месяца до пуска.

Напряжение предпусковых дней особенно чувствуется в диспетчерской треста. Дежурит молодая женщина, она одновременно говорит и слушает — по телефону и селектору:

— Где экскаватор на шестнадцатую насосную?

— Доски, доски, я же просил доски, Люба, доски, неужели нельзя привезти доски?!

— Доски повезли, а экскаватора не будет!— кричала в ответ Люба. У нее в эти минуты была особая забота — она никак не могла соединиться с управляющим, который ей был срочно нужен. Продолжая работать, она все время нажимала одну и ту же клавишу селектора, повторяя:— Игнат Максимович, Игнат Максимович!

— Люба, сколько машин вы выделили пятому участку?

— Сколько заказали, столько и выделили!.. Игнат Максимович!

— Мы заказывали шесть машин, а получили три!

— Значит, не было больше!.. Игнат Максимович!

— Говорит пристань! Але, это пристань! Прибыла баржа с трубами! Кран на разгрузку, срочно!

— Пристань, я минут через пятнадцать вам скажу, откуда пойдет кран!... Игнат Максимович! Игнат Максимович!..

— Что такое, Люба! Подожди!— раздался недовольный голос управляющего и тут же отключился.

— Подожди, Люба, подожди! Я сказал, подожди!

Управляющий трестом Игнат Максимович Нурков проводил в недостроенном помещении летучку: Нурков еще молод, ему немногим больше сорока, он плотный, быстрый, невысокого роста, в расстегнутой замшевой куртке.

Справа от него с раскрытым блокнотом сидит секретарь парткома треста Глеб Валерьянович Артюшкин — спокойный, основательный и от этого кажущийся старше своих тридцати пяти лет.

На летучку собралось человек двадцать, в основном мужчины. Это были руководители подразделений треста, представители субподрядчиков. Кто хотел — курил.

Говорила девушка — начальник отделочного участка:

— Мне посылать туда некого, Игнат Максимович. Пожалуйста,— она протянула Нуркову

исписанный лист бумаги,— вот все мои люди, скажите, откуда снять,— я сниму.

Нурков. Сколько у тебя человек на жилье?

Девушка. Двенадцать маляров, все на сдаточном доме.

Нурков. Значит, снять их оттуда всех, со сдаточного дома!

Девушка. Но там ведь тоже надо.

Нурков. Снять! И чтобы через два дня седьмая насосная была отмалярена! Сделают за два дня — сто рублей премии! Скажи им!— и тут же он поднял следующего.— Кроль!

Встал Кроль — дорожный мастер, человек без возраста.

Нурков. Почему не заделаны ямы по дороге к карьеру? Кроль, я же вас, как человека, просил — заделайте ямы, не бейте государственные машины, пожалейте их, они нам еще пригодятся!

Кроль. Игнат Максимович, у меня на этой дороге дежурит бульдозер, но бульдозерист вчера напился.

Нурков. Это меня не касается! Поставьте два бульдозера — пускай пьют по очереди! *(Включает селектор)*. Слушаю, Люба, что там такое?

Селектор. Игнат Максимович, Игнат Максимович...

Нурков. Я слушаю, Люба, слушаю!

Селектор. Игнат Максимович! Прибыл секретарь обкома партии Окунев. Сейчас будет у вас.

Нурков. Понял, Люба.

Артюшкин *(Нуркову)*. Игнат Максимович, спроси — он один приехал?

Нурков *(в селектор)*. Люба! Он один приехал?

Селектор. С ним еще мужчина. Я его не знаю.

Артюшкин *(Нуркову)*. Лысый?

Нурков *(в селектор)*. Люба, тут наш секретарь парткома интересуется — он лысый, этот мужчина?

Селектор. Маленько есть!

Нурков *(смеется)*. Чего маленько? Волос или лысины?

Селектор. Волос!

Нурков *(не отключая селектор, Артюшкину)*. Он?

Артюшкин. Вроде он. Сказали — высокий и лысый.

Нурков *(в селектор)*. Ну спасибо, Люба, что предупредила. Молодец! *(Отключает селектор, всем)*. Летучка окончена.

К зданию, в котором проводилась летучка, подъехала черная обкомовская «Волга».

Нурков и Артюшкин спускались по лестнице навстречу гостям.

Окунев и его спутник вышли из машины.

Секретарь обкома Владимир Борисович Окунев — невысокий, широкоплечий человек, не старше Нуркова, энергичный, свободный в движениях, строгий и в то же время расположенный к шутке. Чувствуется, что Окунев на стройке бывает часто — его встречают без парадности, попросту.

Спутник Окунева — он-то и будет главным героем — высокий, сутуловатый, с длинным умным лицом. Ему, наверное, лет 35. Лысый. Не то что бы совсем — но основательно.

Окунев *(Артюшкину)*. Ну как — все готово?

Артюшкин. Полный порядок, Владимир Борисович. *(Посмотрел на часы)*. Через сорок минут начинаем.

Окунев *(показывает на своего спутника)*. Знакомы?

Нурков. Лично я товарища вижу первый раз.

Артюшкин. Не знакомы, но догадываемся, Владимир Борисович.

Окунев *(шутливо)*. Доверие внушает?

Нурков. Раз вы его привезли — обязан внушать. Я так понимаю.

Окунев *(с улыбкой)*. Правильно понимаешь. Так вот, товарищи, это и есть тот самый Леонид Александрович Сакулин, которого будем сегодня рекомендовать секретарем горкома. Прошу любить и жаловать!

Нурков *(в шутку)*. Так уж прямо сразу и любить. А может, мы его еще не выберем. Не понравится!

Окунев *(грозит пальцем)*. Ну-ну-ну! *(Представляет Сакулину присутствующих.)* Игнат Максимович Нурков — главный человек на

этой стройке, вся надежда и опора наша. Начинал с рабочих, сейчас управляющий трестом, через два года будет начальником главка, а через пять — министром строительства! Я правильно обрисовал перспективу, Игнат Максимович?

Нурков рассмеялся.

Окунев *(на Артюшкина)*. А это — секретарь парткома треста, Глеб Валерьянович Артюшкин, которого я сегодня буду очень и очень ругать!

Артюшкин. За что?

Окунев. За композитора! *(Сакулину)*. Представляешь? Приехал из Москвы композитор к нему на стройку! И он ему, значит, спел арию — человека не встретили, машину не дали, даже не догадались резиновые сапоги предложить, он в своих штиблетах *(Артюшкину)* грязь вашу месил! И поселили в комнату по соседству с алкашами!

Артюшкин. Какие алкаши? Там свадьба была!

В это время к черной «Волге» подкатила голубая «Волга». Из нее выскочил пожилой человек, с большой, почти приросшей к туловищу головой. Шеи у него практически не было.

— День добрый, Владимир Борисович! С приездом вас! Всячески рад видеть!— он поздоровался с Окуневым, осмотрелся.— А вы, очевидно, будете товарищ Сакулин Леонид Александрович?

Сакулин кивнул.

— А я буду товарищ Кознаков Павел Николаевич, директор строящегося комбината. Вот он,— Кознаков показал на Нуркова,— здесь генеральный подрядчик, а я — генеральный заказчик. Он строит — я плачу́. Он не строит — я тоже плачу́. Очень хорошо, что вы приехали. Очень хорошо, что вы у нас будете. Сейчас, перед пуском, нам горком вот так нужен! Игнат Максимович,— обратился он к Нуркову.— Ты согласен?

Нурков широко развел руками — дескать, еще бы!

Все рассмеялись, у всех было отличное настроение, и день был под стать — светлый, солнечный, веселый.

— Товарищи делегаты!

На сцене, за столом, приготовленным для президиума, стоял Нурков. Один. Зал был полон людей — многие прямо со стройки, в сапогах, в брезентовых робах; другие, наоборот, сидели подчеркнуто нарядно одетые, в парадных костюмах. В первом ряду сидели Окунев, Сакулин, Артюшкин, Кознаков. Над сценой висел большой транспарант: «Горячий привет делегатам первой партконференции города Новогуринска!»

— Товарищи делегаты! — Нурков начинал свое вступительное слово.— Пять лет тому назад было принято решение построить наш комбинат. Пять лет тому назад на этом месте находилась маленькая деревушка Гурино с населением в семьдесят три человека — в основном старики. Сегодня здесь построен город Новогуринск, в котором на данное число проживает тридцать тысяч четыреста пятьдесят шесть молодых граждан нашей страны! *(Аплодисменты.)* В течение этих пяти лет все наши мысли, все наши планы связаны с этой стройкой. Только ее заботы нам важны, только ее успехи нас радуют, а неудачи огорчают. Конечно, не всегда все идет гладко, трудностей много, и, наверное, у каждого из нас был день, когда хотелось плюнуть на все и бежать отсюда куда глаза глядят! *(Смех.)* Но были у нас, товарищи, и счастливые дни, были праздники! Был день, когда мы заселяли первый дом в Новогуринске! Был день, когда мы открыли первую школу в Новогуринске! Был день, когда мы впервые вошли в этот замечательный Дворец культуры, где сейчас сидим и на месте которого, как вы хорошо помните, было большое, глубокое, непроходимое болото! *(Аплодисменты, выкрики: «Помним!»)* И вот сегодня еще один радостный день — сегодня мы собрались здесь, чтобы избрать первый городской комитет партии Новогуринска! *(Аплодисменты.)* Я считаю, что это событие происходит в очень подходящий момент, очень вовремя! Вы все знаете, что коллектив стройки взял обязательство сдать первую очередь комбината на три месяца раньше срока. В настоящее время на стройке самая горячая пора, остался последний рывок! И я хочу выразить нашу благодарность областному комитету партии за то, что именно в эти напря-

женные, предпусковые дни нам предоставлена возможность избрать партийный штаб нашего города! *(Аплодисменты.)*

Только теперь пойдут титры фильма. И пока они будут идти, мы увидим главные моменты конференции: заполняется стол президиума, на трибуне Окунев, на трибуне Артюшкин, на трибуне рабочий, на трибуне Кознаков, делегаты голосуют, поднимая красные мандаты, опускают бюллетени в урну, снова голосуют мандатами... а титры кончатся — и конференция закончится.

Нурков *(он все время был председательствующим)*. Товарищи, товарищи, прошу внимания! Всем, кто избран в состав городского комитета партии, необходимо подняться на второй этаж, в кабинет директора Дворца культуры. Всех, кто занят на пусковых объектах — прошу, товарищи, на работу! Для остальных — концерт художественной самодеятельности, после концерта — кинофильм!

В кабинете директора Дворца культуры председательствовал Окунев. Членов горкома было человек сорок. Сидели тесно.

Окунев. Только что, товарищи, я разговаривал по телефону с первым секретарем нашего обкома, с Роланом Матвеевичем Лоншаковым. Я емурассказал, как проходила ваша конференция, и он просил меня поздравить вас, пожелать вам успехов в работе, крепкого здоровья и счастья! *(Аплодисменты.)* Позвольте, товарищи, и мне от всей души присоединиться к этим поздравлениям! *(Аплодисменты.)* Товарищи! Я уполномочен бюро обкома, Роланом Матвеевичем Лоншаковым предложить вашему вниманию в качестве кандидатуры на пост первого секретаря горкома товарища Сакулина Леонида Александровича.

Сакулин встал. Он постоял секунд десять, дал собравшимся на себя посмотреть и уселся обратно.

Окунев *(продолжает)*. Леониду Александровичу недавно исполнилось тридцать девять лет. Родом он ленинградец, вырос в рабочей семье. После института попал в наши края. Работал на стройке прорабом, начальником участка, затем был приглашен в строительный отдел обкома. В то время я возглавлял этот отдел, так что знаю его лично. Леонид Александрович был у нас инструктором, затем заместителем заведующего отделом, затем уехал учиться в Москву. После учебы вернулся к нам. Всего месяц назад. Леонид Александрович — человек принципиальный, здравомыслящий, выдержанный, глубоко разбирается в вопросах строительства. Одним словом, мы возлагаем на него большие надежды и просим вас оказать ему доверие. Если есть у вас, товарищи, вопросы к Леониду Александровичу — пожалуйста.

Женщина в очках. Я хочу спросить, как Леонид Александрович настроен — поселиться навсегда в Новогуринске или только на время?

Сакулин *(встал)*. Ну, я не могу поклясться, что обязательно доживу здесь до пенсии и непременно буду похоронен на новогуринском кладбище. Может, так оно и выйдет, но ручаться не могу.

Артюшкин. Это, между прочим, товарищи, зависит и от нас — как мы будем помогать Леониду Александровичу, поддерживать...

Мужчина *(обращается к Сакулину)*. Какое у вас семейное положение — кто жена, сколько детей?

Сакулин. Есть у меня сын, он живет с моей бывшей женой.

Другая женщина. А почему развелись?

Сакулин. Разрешите мне на этот сугубо личный вопрос не отвечать. Конечно, если вы будете настаивать, я отвечу, но мне, честно говоря, не хотелось бы.

Женщина в очках. А бывшая жена ваша в настоящее время замужем?

Сакулин. Да.

Нурков *(встал)*. Товарищи, в отличие от вас я давно знаю Леонида Александровича *(Сакулин удивленно взглянул на Нуркова)*, и у меня нет никаких сомнений, что это именно тот человек, который нам нужен. Поэтому, чтобы не затягивать время, а нам предстоит еще решить ряд вопросов сегодня, я предлагаю поддержать рекомендацию обкома партии. Давайте голосовать!

Сакулин хотел что-то сказать, но промолчал.

Окунев. Товарищи, есть еще вопросы или будем голосовать?

Все. Голосовать!

— Одну минуточку! У меня есть вопрос!

Неподалеку от двери поднялась женщина лет пятидесяти, с коротко подстриженными волосами. Она волновалась.

Произошло некоторое замешательство.

Артюшкин *(изумленно)*. Маргарита Илларионовна? А вы почему здесь? Вы же не член горкома!

Окунев шепотом спросил Нуркова:

— Кто это?

— Вязникова.

Окунев кивнул — дескать, понятно.

Вязникова *(с вызовом)*. Да, я не член горкома. Ну, и что?

Артюшкин. А то, что вас никто сюда не приглашал. Здесь идет пленум горкома — вы понимаете? Я прошу вас выйти.

Вязникова. Я не выйду.

Вскочила женщина в очках:

— Да в чем дело, в конце концов? Глеб Валерьянович, позовите милиционера! Это возмутительно!

Вязникова *(спокойно)*. А то, что мне не дали выступить на конференции, хотя я была девятой по списку, — это разве не возмутительно?

Артюшкин. Маргарита Илларионовна, зачем вы вводите пленум в заблуждение? Кто вам не дал выступить?

Вязникова. Вы не дали. До начала конференции я подошла к вам, и вы записали меня девятой. Восьмым был записан *(она поискала глазами и нашла Кознакова)* Кознаков Павел Николаевич, а я была за ним. Он выступил, выступило тринадцать человек, но я почему-то на трибуну не попала!

Артюшкин. Правильно, вы были записаны. И не только вы одна. Но конференция решила подвести черту. Вы просто не успели выступить. Никто же не мог заранее предвидеть, когда поступит предложение прекратить прения...

Вязникова. Глеб Валерьянович, у меня такое впечатление, что вы несколько оглохли после сегодняшних обильных аплодисментов! Я же ясно сказала: я была записана девятой. А выступило тринадцать человек!..

Окунев *(перебивая)*. Глеб Валерьянович, я думаю, что раз уж товарищ Вязникова сюда проникла — пусть задает свой вопрос. *(Обращается ко всем.)* Как, товарищи, не возражаете?

Голоса. Нет! Пускай говорит! Только покороче!

Но тут встала женщина в очках:

— Извините, Владимир Борисович, очевидно, вы не знаете Вязникову, а большинство здесь сидящих ее хорошо знает. Я могу вам заранее сказать, о чем она будет говорить! При Малунцеве, прежнем управляющем, все было прекрасно, а сейчас, при Игнате Максимовиче, все стало ужасно! Поэтому, я считаю, нечего выслушивать. Тем более что она явилась сюда без разрешения. Так любой может прийти.

Вязникова *(не обращая на ее слова внимания)*. У меня только один вопрос, товарищи, к управляющему трестом. Игнат Максимович сегодня на конференции сказал, что досрочный пуск так называемой первой очереди комбината будет нашей большой победой. Так вот, я хочу, чтобы Игнат Максимович объяснил, почему при Малунцеве он был категорически против досрочного пуска? Что изменилось с тех пор, кроме того, что Малунцев лежит в земле?

Женщина в очках *(резко перебивает)*. Маргарита Илларионовна, кажется, сегодня не вечер памяти Малунцева! Большинству здесь сидящих еще на объекты надо идти!

Вязникова осеклась, залилась краской, крикнула срывающимся голосом:

— А я считаю, что на этой стройке каждый вечер должен быть вечером памяти Малунцева! И каждый день!

Она нагнулась, подняла с пола свой тяжелый портфель и, не добавив ни слова больше, вышла.

После небольшой паузы поднялся Окунев.

Окунев *(спокойно, доброжелательно)*. Ну что, товарищи, я думаю, надо переходить к главному вопросу повестки дня. А то Леонид Александрович, я вижу, уже приуныл. Я ему рассказывал, какой у вас дружный коллектив, а тут пожалуйста. Так что давайте голосовать

быстрее — пока он не сбежал. Я только что́ хотел бы отметить. Когда приходит новое руководство или, как у вас сейчас, горком партии — старые страсти возбуждаются с новой силой. Вы знаете, что после смерти Евгения Евгеньевича Малунцева ряд товарищей, занимавших при нем ключевые посты, были, с приходом нового руководства, несколько отодвинуты на задний план. На это у Игната Максимовича *(посмотрел на Нуркова)*, на наш взгляд, имелось достаточно оснований. В частности, Вязникова, если не ошибаюсь, работала при Малунцеве начальником планового отдела *(Нурков кивнул)*, а сейчас, она...

Нурков *(подсказывает)*. Старший экономист того же отдела.

Окунев. Ну вот. В таких случаях, к сожалению, неизбежны обиды, недоразумения, предвзятость... Ничего не поделаешь...

Женщина в очках *(перебивает)*. Да нам все ясно, Владимир Борисович! Всем известно, что Вязникова при Малунцеве была не только начальником планового отдела... При живой жене. Конечно, она сейчас недовольна!

Окунев. Я думаю, нам не стоит разбирать личную жизнь Вязниковой. Давайте проявим в этом вопросе соответствующий такт, тем более что Евгений Евгеньевич, как говорится, уже там. Не надо. Что же касается пуска — могу вам сказать одно: нет дня, чтобы к нам в обком не звонили руководители тех областей, где ждут вашу продукцию. Причем звонят первые секретари областных комитетов партии, председатели областных и городских исполкомов! В наших руках, товарищи, судьба годового плана целого ряда крупных предприятий страны! *(Торжественно.)* Товарищи, кто за то, чтобы первым секретарем горкома избрать Леонида Александровича Сакулина, прошу поднять руки!.. Опустите. Кто против? Нет. Кто воздержался? Нет. Тогда разрешите поздравить Леонида Александровича с избранием его на пост первого секретаря горкома! *(Аплодисменты.)*

Знакомая уже нам девушка меняла цифры на табло:

«До пуска осталось 47 дней!»

Нурков проводил очередную летучку.

Нурков. Антонов!

Никто не отозвался.

Нурков. Где Антонов?

— Я за Антонова,— ответил молодой парень в берете.

Нурков. Почему нет самого?

Парень. Антонов просил передать: если вы будете еще орать на него, он больше ни на одну летучку не придет.

Нурков вдруг рассмеялся.

— А как же он узнает, буду я орать на него или нет, если не придет? *(Опять серьезно.)* Передай Антонову: если к завтрашнему утру, к девяти утра, коллектор не будет опрессован и сдан, он, действительно, может на летучках больше не появляться! Красную девицу из себя строит! А у меня осталось полтора месяца до пуска!

Парень. Коллектор опрессован со вчерашнего дня, Игнат Максимович. И сдан заказчику.

Нурков *(резко поворачивается к Кознакову)*. Это правда?

Кознаков. Да, коллектор мы приняли.

Нурков *(парню в берете)*. Сколько человек работало на коллекторе?

Парень. Шестнадцать.

Нурков *(женщине, сидящей в стороне)*. Антонина Андреевна, за досрочное окончание коллектора премировать из расчета двадцать рублей на брата. Антонову — сто рублей. Деньги выдать сегодня. *(Включает внезапно запищавший селектор.)* Что такое, Люба? Я слушаю!

Селектор. Игнат Максимович! Игнат Максимович!..

Нурков. Я слу-ша-ю!

Селектор. Только что звонил Сакулин! Велел срочно скать вам на ПТУ! Он сейчас там.

Нурков *(в сердцах)*. Еду, Люба, еду! *(Выключает селектор, бросает карандаш.)* Я же просил Окунева, я же умолял его, я говорил — не надо сейчас никакого горкома! Дайте пустить первую очередь — потом создавайте горком! Так нет! Вчера я занимался овощехранилищем! Позавчера он меня держал на

больничном комплексе два часа! А сейчас — ПТУ!

«Волга» Сакулина подъехала к зданию горкома. Сакулин в хорошем настроении вышел из машины.

В приемной, кроме секретарши, высокой статной женщины в летах, сидела еще Вязникова.

Сакулин *(секретарше на ходу)*. Вера Васильевна, зайдите ко мне. *(Даже не взглянув на привставшую при его появлении Вязникову, проходит в кабинет.)*

В кабинете.

Сакулин *(секретарше)*. Что здесь делает Вязникова?

Секретарша. Обязательно хочет вас повидать.

Сакулин *(нахмурившись)*. По какому вопросу?

Секретарша. Я ее спросила, она ответила: «Леонид Александрович знает, по какому я вопросу».

Сакулин. Проводите, пожалуйста, Вязникову в строительный отдел, там ее выслушают.

Вера Васильевна вернулась в приемную.

— Товарищ Вязникова, Леонид Александрович, к сожалению, не может вас принять. Он очень занят. Если хотите, я вас провожу в отдел, там вас выслушают?

Вязникова. Я, пожалуй, подожду, пока Леонид Александрович освободится.

Секретарша. Но вам придется очень долго ждать. Леонид Александрович сейчас разбирает почту, потом у него совещание в горкоме, после совещания в горкоме у него совещание в тресте. Он уедет. Когда вернется — неизвестно.

Вязникова. В таком случае у меня к вам просьба. Спросите Леонида Александровича, не могу ли я сегодня вечером зайти к нему домой?

Секретарша. Товарищ Вязникова, Леонид Александрович очень много работает. Он выезжает из дому в половине девятого, а возвращается домой, как правило, не раньше десяти вечера. И, как все люди, он имеет право на отдых.

Вязникова. Ну что ж, если он будет не расположен к разговору, я думаю, он скажет мне это сам. Дайте мне, пожалуйста, его домашний телефон.

Вера Васильевна измерила Вязникову своим строгим взглядом с ног до головы, поморщилась, повернулась и пошла в кабинет Сакулина.

Вязникова ждала.

Вера Васильевна вернулась:

— Пройдите. Он вас примет сейчас.

Кабинет Сакулина. Сакулин и Вязникова.

Сакулин. Слушаю вас.

Вязникова. Я понимаю — вас уже проинструктировали, что собой представляет Вязникова и как с ней надо обращаться. Но я пришла к вам не за уважением. Вам, очевидно, известно, что согласно государственному плану мы обязаны до конца этого года пустить весь комбинат целиком. Все три технологические нитки. Но вам, очевидно, неизвестно, что полного пуска комбината не будет, если мы сейчас досрочно пустим одну нитку, одну из трех! Потому что на этом производстве особая технология и особые условия техники безопасности. Как только мы эту одну нитку задействуем, территория комбината будет закрыта для дальнейших строительных и монтажных работ. Работать придется только по выходным дням и ночью. В результате оставшиеся две нитки можно будет пустить не раньше чем через полтора года. Будут заморожены огромные ценности! Государство потеряет около двадцати миллионов рублей! И это делается в то время, когда есть реальная возможность к концу года сдать весь комбинат, все три нитки. Если отказаться сейчас от этого никому не нужного досрочного пуска одной нитки!

Сакулин *(сухо)*. Маргарита Илларионовна, по-моему, вам изменяет чувство меры. Неужели вы думаете, что областной комитет партии, Владимир Борисович Окунев, который как секретарь обкома отвечает за эту стройку, управляющий трестом Игнат Максимович —

неужели вы думаете, что все эти люди меньше вас озабочены судьбой Новогуринского комбината!

Вязникова. Да, я так думаю!

Сакулин. Вы посмотрите в окно! *(Показывает на противоположное здание, где висит табло: «До пуска осталось 47 дней!»)* Загляните в нашу гостиницу — там уже месяц живут толкачи от предприятий, которые ждут продукцию комбината! А вы говорите —«никому не нужный досрочный пуск». Так же нельзя.

Вязникова *(достает из портфеля папочку)*. Вот здесь, Леонид Александрович, подобраны документы, подтверждающие все, что я сказала. Я вас прошу ознакомиться. Больше ничего. *(Кладет свою папку на стол перед Сакулиным.)*

Сакулин *(сунув папку в самый нижний ящик стола)*. Хорошо, я погляжу, раз вы просите.

Вязникова *(язвительно)*. Да уж сделайте одолжение! *(Поворачивается и уходит.)*

Вязникова не успела еще закрыть за собой дверь — раздался телефонный звонок.

Сакулин *(в трубку)*. Привет, привет! Дело вот какое. Я вчера решил поехать на работу городским транспортом. И вот могу тебе доложить результат: во-первых, я на полчаса опоздал, в автобус было не пробиться, во-вторых, я приехал без трех пуговиц и еле живой! Могу тебе еще передать реплику одной девушки по поводу твоего транспорта. Парень спрашивает: «Галя, а ты чего замуж не выходишь?» Галя отвечает: «А зачем мне замуж, меня утром и вечером в автобусе так обтискивают, что и замуж не надо!» Ты не смейся! Люди на твоем транспорте теряют больше сил и нервов, чем на работе!.. Значит ты плохо ставишь вопрос перед своим руководством... Горком не помогает? Вот когда ты будешь добиваться новых автобусов так настойчиво, что тебя за это с работы снимут,— тогда я тебе помогу!

Сакулин бросил трубку. Посидел, подумал. Потом нагнулся, выдвинул нижний ящик, достал папку Вязниковой. Открыл и углубился в ее содержание. Материалы Вязниковой, очевидно, заинтересовали его с первой же страницы. Он нажал кнопку. Вошла Вера Васильевна.

— Пригласите ко мне Аблова и никого сюда, пожалуйста, не пускайте, — распорядился Сакулин.

Вера Васильевна вышла. Тут же вошел второй секретарь горкома Аблов.

— Садись и читай,— сказал ему Сакулин, протягивая первые, уже прочитанные им страницы.

На табло:

«До пуска осталось 34 дня!»

«Волга» Сакулина проезжает по городу. Проезжает мимо «Гастронома», где толпится народ — почти все в рабочей одежде, в сапогах; мимо столовой — перед ней табуном стоят самосвалы, поджидают своих наскоро перекусывающих водителей...

У одного из пятиэтажных домов «Волга» останавливается. Сакулин выходит из машины, направляется к среднему подъезду.

— Надо же, какой я удостоилась чести! Чему обязана?

Вязникова стояла в дверях своей квартиры. Она была в брюках, свитере с закатанными рукавами, на ногах — яркие домашние туфли.

Сакулин. Нам надо поговорить, Маргарита Илларионовна.

Вязникова. А почему вы пришли ко мне домой? Вы же обычно вызываете в кабинет — когда вам надо. Прошу!

Она посторонилась, пропуская Сакулина. В ее движениях, в жестах, в интонации как бы толкали друг друга — вежливость и отчужденность.

Сакулин переступил порог.

Сакулин *(снимая плащ)*. Маргарита Илларионовна, вы всех своих гостей так встречаете, как меня?

Вязникова. А какой вы гость? Вы секретарь горкома. Это я себя чувствую вашей гостьей — в своем доме. Я ничего хорошего от вас не жду.

Сакулин *(с улыбкой)*. Зачем же вы дали мне свою папку?

Вязникова. У меня было отвратительное настроение в тот день — только поэтому. И еще — чтобы вы не могли потом говорить, будто ничего не знали.

Сакулин. Значит, все-таки вам было важно, чтобы я знал?

Вязникова. Не заблуждайтесь: это свидетельство моей беспомощности, а не вашего авторитета. Дайте, я сама! *(Она взяла из рук Сакулина плащ, повесила.)* Проходите. Вот сюда *(она распахнула дверь в одну из комнат)*. Как бывшая любовница Малунцева — я живу одна в двухкомнатной квартире!

Сакулин вошел в комнату.

— Только не пугайтесь — у меня там беспорядок!— крикнула ему вслед Вязникова.— Можете курить! Пепельница стоит на полу, у дивана! Если вы курящий! Я сейчас!

Насчет беспорядка Вязникова не преувеличивала. В комнате было много вещей, но ни одна из них не лежала на своем месте. Половина большого стола была заставлена всякой дребеденью и накрыта газетой. Из пяти стульев только один был свободен — на остальных лежали книги, газеты, разные вещи — все вперемешку.

Вошла Вязникова.

— А это — Малунцев!— громко сказала она, показывая на большую фотографию человека в очках, висевшую на стене. — Знакомьтесь. Чаю вам дать?

— Если не трудно.

Она вышла.

Сакулин подошел ближе к портрету — рассмотреть Малунцева. Это был немолодой широкоплечий крупный мужчина, за очками угадывались ум и воля.

Вязникова *(входя)*. Я вас слушаю.

Вязникова села на диван. Сакулин на единственный свободный стул.

Сакулин *(закуривая)*. Маргарита Илларионовна, ваши расчеты меня убедили. Я их сам внимательно изучил, а также попросил товарищей из одного проектного института дать свое заключение. Сегодня утром я получил это заключение. Все говорит за то, что вы правы: досрочный пуск одной нитки — ошибка.

Слушая Сакулина, Вязникова незаметно для себя поднялась — и теперь она стояла: то, что говорил сейчас Сакулин, звучало неправдоподобно.

Вязникова. Нуркову вы сообщили?

Сакулин. Пока нет.

Вязникова села.

Сакулин. Маргарита Илларионовна, прежде чем поставить вопрос официально, я хочу знать предысторию. Как получилось, что стройка оказалась перед лицом этого нелепого пуска?

Вязникова *(волнуясь)*. Леонид Александрович, большое спасибо, что вы пришли и сказали... Честно говоря, я ничего подобного не ожидала... Я, конечно, вам все расскажу, что знаю... То, что здесь происходит,— это полнейшая безответственность, я бы сказала — преступление... И мне очень обидно, потому что эта стройка начиналась на моих глазах, и самое обидное — вы бы видели, как она прекрасно начиналась! Сперва проложили все коммуникации, всю сеть дорог, построили базу, жилье, у нас была не площадка, а картинка, шахматная доска... господи, Леонид Александрович, ну что я вам рассказываю, вы же сами строитель и понимаете, как этого трудно обычно добиться, как это редко — когда все с самого начала — нормально! Малунцев ненавидел штурмовщину, как только может ее ненавидеть человек, вкушавший ее в полную меру в течение многих лет! Он говорил, что день пуска должен быть таким же обыкновенным, спокойным, рядовым рабочим днем, как и любой другой. И вдруг — поехало! Можно, я тоже закурю... *(Прикуривает у Сакулина)*. В общем, началось вот с чего. Когда Владимир Борисович Окунев стал секретарем обкома, он решил, что тресту надо изыскать резервы и сдать комбинат досрочно. Но такой возможности не было. А Владимир Борисович настаивал.

Сакулин. Это было еще при нем? *(Кивнул на портрет Малунцева.)*

Вязникова. Да, еще при нем.

Сакулин. И как же он отнесся?

Вязникова. Малунцев был человек горячий — он пришел в ярость. Я слышала, как он разговаривал по прямому проводу с Окуневым — удивляюсь, как только этот провод выдержал, как он не лопнул в десяти местах. Малунцев категорически отказался брать какие-либо обязательства о досрочном пуске. Его вызвали на бюро обкома — на пятницу... а в среду случилась эта авария... он поехал на водозабор проверить, как там с бетоном, ну и по дороге... *(она запнулась, но постаралась справиться с волнением.)* И управляющим стал Игнат Нурков. Господи, я же про чай забыла!

Она выбежала — и тут же вернулась — без чая:

— Вы, Леонид Александрович, знаете, как Нурков стал руководителем?

Сакулин покачал головой.

Вязникова. О, это весьма романтическая история! Это было лет пятнадцать тому назад, в Белоруссии мы строили — и однажды на стройке вывесили приказ за подписью Малунцева: начальника такого-то стройуправления с работы снять, а на его место поставить бригадира бетонщиков Игната Нуркова! Представляете? Было у человека пятнадцать подчиненных, а утром проснулся — шестьсот! Вот так стартовал Игнат Нурков. Малунцев буквально обожал его! Когда за день до смерти Малунцева Нурков приехал в больницу — Малунцев, который после аварии почти не приходил в сознание, увидев Нуркова, вдруг встрепенулся, поднял голову, даже заулыбался — он был счастлив, что видит перед смертью Игната! И вот этот же самый Игнат — всего лишь через месяц! — едет в обком к Окуневу и заявляет: трест готов взять обязательство о досрочном пуске!

Сакулин. Зачем же Нуркову это понадобилось?

Вязникова. Что же тут непонятного? Он же был и. о. — исполняющий обязанности управляющего. После смерти Малунцева. И боялся, что обком его не утвердит: упорно шли слухи, что подыскивается другой человек. А поскольку он знал, как Окуневу хочется, чтобы трест взял такое обязательство,— он его и взял. Правда, сначала речь шла о досрочном пуске всего комбината! И, конечно, очень быстро выяснилось, что весь комбинат сдать досрочно нельзя, не получится. Как и следовало ожидать. Но пути назад уже не было: Нурков обещал обкому, обком обещал выше — что делать? И тут возникла идея пуска одной нитки. Сам Нурков ее и подал, эту идею. Сначала всех запутал — потом всех выручил! А кто был против — поплатились. Вы слышали, наверное, про «штаб Малунцева»? Люди, которые за Малунцевым переезжали со стройки на стройку в течение многих лет? Где они теперь? В моем лице вы видите жалкие остатки...

Сакулин. А директор комбината, Кознаков, какую он роль сыграл во всей этой истории?

Вязникова. Самую неприглядную. Он же не кто-нибудь, он директор, он мог наложить «вето» и в первый раз, когда Нурков только вышел с липовым обязательством, и потом — когда решили пускать одну нитку. Но он поддержал Нуркова. Почему он так поступил — мне непонятно. Но факт остается фактом.

Сакулин. А при Малунцеве какую он занимал позицию?

Вязникова. При Малунцеве все были за Малунцева больше, чем сам Малунцев! Нурков, так тот прямо слышать не мог о досрочном пуске, его бил озноб, когда об этом заговаривали!.. Знаете, я раньше думала, что разбираюсь в людях. Я всегда считала Кознакова, например, порядочным человеком, даже благородным; да и Нуркова, при всех его прочих качествах, я всегда ценила за прямодушие. А оказалось, что хитрее его человека просто на свете нет! Все рассчитал! Вон Артюшкин уже пишет сценарий общегородского праздника в честь досрочного пуска. Будет митинг, будет победа. Нурков получит орден... А что в результате государство потеряет около двадцати миллионов — это пустяки! Это же будет не сейчас, а потом... а на потом у нас и суда нет!

Она вдруг замолчала — словно сама себя оборвала.

Сакулин поднялся.

— Маргарита Илларионовна,— сказал Сакулин,— у меня вот какое предложение. Завтра утром мы с вами поедем к Окуневу. *(Вязникова резко покачала головой.)* Ничего, ничего — все будет нормально.

Вязникова. Леонид Александрович...

Сакулин. Я уверен, что ваши расчеты его так же убедят, как убедили меня.

— Леонид Александрович, дело в том, что Владимир Борисович Окунев с моими расчетами ознакомился год тому назад!

Сакулин *(опешив)*. Как год тому назад?!...

Вязникова. Ну не год — одиннадцать месяцев. Я думала, что вы знаете.

Сакулин помолчал, потом спросил:

— И какой же была реакция Окунева?

Вязникова. Реакции не было, была резолюция: направить управляющему трестом Нуркову «для ознакомления».

Сакулин. А Нурков?

Вязникова. А Нурков под резолюцией Владимира Борисовича написал: «В архив». А в архиве моя папка лежит на двадцать второй полке, в правом углу.

Сакулин несколько раз взад и вперед прошелся по комнате. Подошел к окну.

Над гастрономом висело точно такое же табло, как на стройке: «До пуска осталось 34 дня!» Из окна квартиры Вязниковой виднелись три слова: «...осталось 34 дня!»

Сакулин отошел от окна.

— Огорошили вы меня, Маргарита Илларионовна. Пойду. Я надеюсь, что все-таки ваши расчеты свое дело сделают — факты упрямая вещь.

Вязникова. Факты беззащитны, если нет людей, готовых с ними считаться...

Сакулин направился в прихожую.

Игнат Максимович Нурков ужинал на кухне.

Он даже не снял куртки — видно было, что домой он заехал только перекусить. Жена хлопотала вокруг стола.

— У телефона!— сказал он в трубку, не переставая жевать. — Что, что? Сакулин был у Риты Вязниковой и сказал, что он за остановку пуска?... Так, так... Если это правда — это доказывает только одно, что секретарь горкома у нас большая умница!..

Раздался новый звонок.

— Я уже в курсе, в курсе! Да не надо мне подробностей, будь здоров!— Он бросил трубку и сказал жене.— Подхалимов развелось в десять раз больше, чем надо для дела!

Опять звонок.

Нурков *(кричит)*. Я уже знаю, что Сакулин был у Вязниковой, знаю, что он ей сказал и что она ему сказала!

Он снова бросил трубку, махнул рукой на недоеденный ужин, поднялся из-за стола, бросил жене:

— У остальных рапорт примешь сама.

Девушка меняла цифры на табло:

«До пуска осталось 32 дня!»

В приемной Сакулина сидели Нурков, Кознаков, Артюшкин.

Открылась дверь сакулинского кабинета, вышла Вера Васильевна:

— Товарищи, Леонид Александрович приглашает вас к себе.

Сакулин встречал руководителей стройки стоя:

— Прошу прощения, что оторвал от горячих дел — но ничего не поделаешь. Надо. Садитесь.

Сели. При этом каждый кивнул Аблову — второму секретарю горкома, смирно сидевшему у стенки, у окна. По тому как он сидел, было ясно, что он будет только присутствовать и слушать, не участвуя в разговоре.

Сакулин. Дело вот какое, товарищи. Я ознакомился с расчетами Маргариты Илларионовны Вязниковой. Если не ошибаюсь, они вам известны?

Нурков. Известны, известны. Они у меня в архиве лежат.

Сакулин. Так вот, я эти расчеты внимательно изучил сам и дал на заключение специалистам. И теперь я абсолютно убежден в том, что пускать досрочно одну нитку не имеет ни-

какого смысла. Мы дадим досрочно продукции на шесть миллионов, а потом не сможем дать в срок на двадцать миллионов. Закроем маленькую дырку, а в результате откроется большая дыра! Одним словом, я предлагаю от этого досрочного пуска отказаться и пустить к новому году весь комбинат, все три нитки, как записано в плане. С этим предложением я завтра утром еду в обком. Я считаю, что вы должны поехать со мной.

Нурков рассмеялся.

Сакулин. Почему вы смеетесь?

Нурков. Да нет, это я по другому поводу, извините.

Сакулин. Меня интересует, как вы относитесь к этой идее?

Нурков. Я?

Сакулин. И вы.

Нурков. Я к этой идее никак не отношусь.

Сакулин. Почему?

Нурков. Потому что это не идея, которая может подлежать серьезному обсуждению четырех взрослых мужчин.

Сакулин. Значит, вы со мной не поедете?

Нурков. Нет.

Сакулин. Хорошо. А что ты скажешь, Глеб Валерьянович?

Артюшкин. Леонид Александрович, мы потом поговорим отдельно.

Сакулин. Хорошо: отдельно так отдельно. Павел Николаевич, а вы?

Кознаков *(явно в некотором замешательстве)*. Это очень сложный вопрос, Леонид Александрович. Поехать, конечно, можно... только, понимаете, до пуска остался месяц. Это волна, и она уже набрала скорость...

Сакулин *(перебивает)*. Вы поедете со мной или нет?

Кознаков не ответил. Голова его еще больше ушла в плечи, он ссутулился.

Нурков *(Сакулину — с вызовом)*. Леонид Александрович, а вам не кажется, что вы не по адресу обратились? Если вы убеждены, что досрочный пуск — ошибка, так ведь это наша ошибка! Моя и его! Значит, не обращаться к нам за поддержкой надобно, а надобно дать нам по шапке! Вызвать на бюро, врезать по «строгачу», освободить от работы, поставить новых руководителей и уже с ними останавливать пуск и идти вперед и дальше! Это же крупная операция! К ней надо подходить серьезно. А вы пропустили целый этап: наказание виновных. Так дело не пойдет! Или, может, вы такой гуманист?

Сакулин. Допустим.

Нурков. Это, конечно, приятно. Но ведь вы не единственный над нами бог, Леонид Александрович. Вы, так сказать, бог промежуточный. А у нас еще есть бог — главк, бог — министерство, бог — Владимир Борисович Окунев... Много богов над нами, и учитывать мы обязаны всех вместе, в сочетании и взаимодействии. Вам-то что! Предположим, ваш вопрос в обкоме не понравится, что, кстати, не маловероятно, — ну и что? Вам скажут: неправильно, товарищ Сакулин, вы ставите вопрос. И все. Вы вернетесь в Новогуринск и больше не будете ставить этот вопрос. А с нами будут не так разговаривать. Мы же сами, своими руками, осуществляем этот пуск!

Сакулин. Зачем же вы его осуществляете?

Нурков *(резко)*. По глупости!

Сакулин. Понятно. Вас заставили? Кто же вас заставил?

Нурков. Можно подумать, что если я вам сейчас скажу — кто, вы нажмете этакую волшебную кнопку и сразу все изменится. Я в волшебников не верю, Леонид Александрович...

Сакулин помолчал. Потом сказал:— Значит так. Завтра от восьми до восьми пятнадцати я буду ждать вас в машине у своего дома. Поедем в обком. Все.

Сакулин поднялся.

Кознаков и Нурков тоже поднялись и вышли из кабинета.

Сакулин *(Артюшкину)*. Ну так что ты хотел сказать — я слушаю.

Артюшкин. Леонид Александрович, ты неправильно относишься к Нуркову. Ты его недооцениваешь. Нурков умнее нас с тобой. Не обижайся.

Сакулин. Поэтому ты его боишься? Я перелистал протоколы твоего парткома за два

года — ни один человек ни разу не сказал ни единого слова против Нуркова! Твое мнение ни разу не отличалось от его мнения — ни по одному вопросу!

Артюшкин. Ты делаешь поспешные выводы. Ты просто не понимаешь еще, что Нурков это человек, который всегда прав. Нурков мной не командовал, он просто всегда видел дальше меня ходов на десять. Он и сейчас видит дальше нас с тобой! Я же понимаю, что тебя беспокоит. Придет конец года, второй и третьей нитки не будет — спрос в первую очередь с горкома. Но ты напрасно думаешь, что Нурков этого не учитывает. Нурков никогда никого не подводил и не подведет. Меры принимаются. Срок пуска оставшихся двух ниток будет официально перенесен на год. Нурков об этом молчит, потому что еще нет бумаги.

Сакулин. Это все, что ты хотел мне сообщить?

Артюшкин. Леонид Александрович, поверь мне, я знаю Нуркова не первый год — на него можно положиться.

Сакулин. Завтра утром я жду тебя в машине с восьми до восьми пятнадцати. Будь здоров.

Сакулин протянул Артюшкину руку, тот пожал ее, вздохнул, покрутил головой и вышел.

Аблов, который за все время этого разговора не произнес ни звука и даже не пошевелился на своем стуле, сейчас поднялся, подошел к сакулинскому длинному столу, из бумажки высыпал свой пепел в большую круглую пепельницу и сел сбоку.

Сидели, молчали.

Распахнулась дверь — вошла Алла Алексеевна Медведева, секретарь горкома по пропаганде.

— Леонид Александрович, — звонко сказала Медведева, — Артюшкин принес сценарий общегородского праздника в честь досрочного пуска. Я посмотрела — вроде все нормально. Может, ты поглядишь? А то надо утверждать — время поджимает.

Сакулин молчал.

Девушка меняла цифры на табло:

«До пуска остался 31 день!»

«Волга» Сакулина стояла у подъезда. Сакулин сидел на заднем сиденье, листал утреннюю газету. Шофер позевывал.

— Ну что — поехали? — спросил шофер.

Сакулин посмотрел на часы.

— Еще пять минут подождем.

Немногие дома первого и единственного пока микрорайона нового города стояли так, что пространство перед каждым из них свободно просматривалось изо всех окон.

На сакулинскую «Волгу» смотрел из окна своей квартиры на третьем этаже Игнат Нурков.

У окна четвертого этажа противоположного дома стоял Кознаков.

Из окна первого этажа дома, расположенного чуть наискосок, пристально глядел на «Волгу» Артюшкин.

Все трое были тщательно одеты, выбриты — готовы к выходу.

Но никто не двигался с места.

Возможно, выйди кто-то из них к Сакулину — остальные последовали бы за ним. Но никто не вышел.

Они видели из своих окон, как машина Сакулина тронулась с места, набрала скорость и скрылась за поворотом.

Но они не могли, конечно, видеть, как эта машина, отъехав на порядочное расстояние от Новогуринска, неожиданно круто развернулась и помчалась обратно.

«Волга», как обычно, остановилась у горкома, Сакулин вышел.

Сакулин вошел в приемную.

Сакулин. Пригласите, пожалуйста, ко мне Аблова.

Вера Васильевна. Вы же собирались поехать в обком?

Сакулин. ...И никого ко мне не пускайте.

Только Сакулин скрылся в своем кабинете, в приемную быстро вошел невысокий худощавый мужчина. Он был в резиновых сапогах, в которые заправил помятые брюки, но зато пиджак на нем был отглажен, а белоснежную

сорочку дополнял модный галстук. Это был директор Дворца культуры.

Директор. Вера Васильевна, я могу войти?

Вера Васильевна. Нет. *(Набирает номер телефона. В трубку.)* Виктор Егорович, зайдите, пожалуйста, к Леониду Александровичу. Нет, он не поехал в обком. *(Директору.)* Леонид Александрович сейчас занят.

Директор. Да мне на одну минуточку! Пока Виктор Егорович сюда дойдет, я уже решу вопрос!

Директор Дворца культуры двинулся к двери сакулинского кабинета.

Вера Васильевна. Я уже сказала — нельзя!

Директор. Вера Васильевна, вы хотите, чтоб в нашем городе был духовой оркестр? *(Вера Васильевна пожала плечами).* Так вот, если вы меня сейчас не запустите на одну секунду, его не будет!

— Здравствуйте, — вошел в приемную Аблов и направился к Сакулину.

— Виктор Егорович, добрый день! — директор Дворца культуры проводил глазами Аблова и опять повернулся к секретарше: — Вера Васильевна...

Вера Васильевна. Нельзя.

Директор. В моем распоряжении один час. За это время я должен добиться, чтоб Леонид Александрович позвонил в банк, чтобы после этого банк пропустил счет, чтобы этот счет тут же попал к директору нашего универмага, чтобы директор нашего универмага позвонил заместителю начальника областного управления торговли, а тот позвонил в отдел, которому подчинены магазины музыкальных инструментов, а начальник этого отдела позвонил уже непосредственно в магазин номер семнадцать и сказал, что счет оплачен, оркестр наш...

Вера Васильевна. Повторяю: Леонид Александрович занят.

Директор. Поймите, этот оркестр хотят купить три совхоза, школа милиции, пожарная команда и четыре ПТУ! А оркестр один! И у меня один час!..

Вера Васильевна *(твердо)*. Андрей Ильич! У нас есть секретарь горкома Алла Алексеевна Медведева, которая занимается культурой. Зайдите к ней.

Директор Дворца культуры горестно вздохнул, покачал головой и вышел из приемной.

В приемную выглянул Сакулин.

Сакулин. Вера Васильевна, пожалуйста, запишите на пятницу: назначается бюро горкома по вопросу о подготовке к пуску...

Вера Васильевна *(угадывая привычное)*. ...первой очереди комбината...

Сакулин. Нет! Вы пожалуйста, слушайте меня. О подготовке к пуску технологических ниток номер два и номер три. Докладывают Нурков и Кознаков. Им вы сообщите в первую очередь, чтобы успели подготовиться.

Нурков проводил летучку. Рядом с ним сидел Кознаков.

Нурков. Сколько сегодня вышло самосвалов?

Встал начальник автохозяйства.

Начальник автохозяйства. Мало, Игнат Максимович. Сто двадцать девять. Бьются, понимаете, на той дороге. Ямы.

Нурков *(кричит)*. Кроль!

Кроль поднялся, но, видимо, не с той стороны, где обычно привык его видеть Нурков.

Нурков. Что вы садитесь то тут, то там! Почему не заделаны ямы? Опять бульдозерист напился?

Кроль. С бульдозеристом все нормально. *(Вздохнув.)* Теперь уже — сам бульдозер...

Нурков *(не выдержал — расхохотался)*. Что — сам бульдозер? Напился?

Кроль. *(переждав, пока стихнет общий хохот)*. Не напился. Сломался.

Нурков *(включает зажужжавший селектор)*. Слушаю, Люба!

Селектор. Игнат Максимович, Игнат Максимович!

Нурков. Слушаю!

Селектор. Игнат Максимович, в пятницу состоится бюро горкома по вопросу о подготовке к пуску...

Нурков *(перебивает)*. Чего там готовиться? Пускать будем через месяц!

Селектор. ...Пуска технологических ниток номер два и номер три...

Нурков *(переменившись в лице)*. Каких, Люба?

Селектор. Номер два и номер три! Докладываете вы и Кознаков!

Нурков. Спасибо, Люба. *(Кознакову.)* Что это значит?! *(Кознаков пожимает плечами).* Он что, с ума сошел? *(Спохватившись.)* Летучка окончена, все свободны!

Участники летучки расходились, оглядываясь, переспрашивая, переговариваясь, — им передалось напряженное, тревожное состояние начальства.

Быстро вошел сердитый Артюшкин.

Артюшкин *(еще на ходу)*. Слышали новость? Сакулин на пятницу назначил бюро горкома! Вы оба — докладчики, повестка дня — о подготовке к пуску двух оставшихся ниток!.. Нашел время!

Нурков *(Артюшкину)*. Ну-ка, дозвонись до Окунева! И дай трубку мне!..

Кабинет Сакулина.

Заглянула Вера Васильевна:

— Леонид Александрович, вас просит поднять трубочку Владимир Борисович Окунев.

Сакулин *(по телефону)*. Добрый день, Владимир Борисович. Да, я решил собрать бюро. Почему — не надо? Я хочу понять, что нас ждет после пуска первой нитки... Потом будет поздно... Хорошо, есть. Завтра в десять утра буду у тебя.

Сакулин положил трубку, поднялся из-за стола, вышел в приемную:

— Вера Васильевна, — сказал он секретарше, — я вас попрошу распечатать бумаги из папочки Вязниковой и раздать к пятнице всем членам бюро и приглашенным.

Девушка меняла цифры на табло:

«До пуска осталось 30 дней!»

Областной центр — большой современный город.

Запыленная «Волга» подъезжает к центральному подъезду многоэтажного здания обкома партии. В машине — Сакулин.

Секретарь Окунева, молодой парень, сказал Сакулину:

— Владимир Борисович просил вас подождать, он освободится через час.

Сакулин вышел в коридор. И тут же перед ним предстал будто специально поджидал его — высокий полный мужчина лет сорока двух. Это был Тимонин — заместитель заведующего строительного отдела обкома.

— Привет, Леонид Александрович!

— Привет, Тимонин, привет!

— К Окуневу?

Сакулин кивнул.

— А чего ж не заходишь?

— Занят.

— Тогда пошли ко мне! Посидим, покурим. Пошли!

— ...Безобразничаешь там, говорят? — приговаривал Тимонин, ведя Сакулина длинным обкомовским коридором.

Комната Тимонина. Тимонин и Сакулин.

Тимонин *(тон дружеский, свойский)*. ...Во-вторых, сама постановка вопроса с твоей стороны крайне легкомысленна, и почему это Владимир Борисович должен узнавать о том, что тебе такая мысль пришла в голову, не от тебя, а от Нуркова?

Сакулин. Какая разница?

Тимонин. Милый мой, разница есть! Прежде чем выйти с таким, так сказать, стратегическим предложением на разговор с производственниками, надо в обкоме обговорить. Ведь если твоя идея не получит поддержки в обкоме, как в данном случае, очевидно, и произойдет, ты будешь, извини меня, выглядеть глупцом. Вызвал людей, озадачил, призвал — а потом пшик! Ведь в данном случае Нурков и Кознаков оказались мудрее тебя.

Сакулин *(усмехнувшись)*. Это точно.

Тимонин. А потом... ты же Владимира Борисовича ставишь в неловкое положение. А уж кто-кто, а Владимир Борисович лично от тебя этого не заслужил. Вспомни хотя бы свой великолепный развод! Ладно, ладно, я тактичный. Но вот когда ты дошел до ручки, когда ты этот город уже видеть не мог и готов был на все — кто организовал тебе учебу в Москве? Владимир Борисович! Ты вернулся — и кто же идет к Роллану Матвеевичу рекомендовать тебя

первым секретарем в Новогуринск? Владимир Борисович. Если бы не Владимир Борисович, тебя бы там не было. Между прочим, Ролан Матвеевич не сразу согласился — ты не знал? Во-первых, ты для него фигура малоизвестная, он тебя здесь уже не застал, это раз. Во-вторых, Ролан Матвеевич очень щепетилен по части бытовых дел, а ты в разводе — большой минус! Но при всем при этом Владимир Борисович сумел убедить Ролана Матвеевича, что ты именно тот человек, который нужен в Новогуринске. А ты с Владимиром Борисовичем не счел нужным даже посоветоваться. Представляешь, как будет выглядеть Владимир Борисович, если Ролан Матвеевич узнает о твоих теперешних выкрутасах! Это же дикость, прости меня, призывать начальника строительства, директора комбината, секретаря парткома стройки выступить против обкома партии.

Сакулин. Ого! Это уже так называется?

Тимонин. А как иначе, Леня? Как называть это иначе? Обком партии нацеливает коллектив стройки на досрочный пуск, а ты говоришь — не надо досрочно! Ты вот скажи — придешь ты сейчас к Владимиру Борисовичу, выскажешь свою точку зрения, а он тебя не поддержит, что ты будешь дальше делать? Просто интересно.

Сакулин. Кому интересно?

Тимонин. Мне. Ну вот тебя не поддержат — дальше что ты собираешься делать? *(Он подхватил трубку зазвонившего телефона.)* Тимонин слушает!.. У меня... Хорошо. *(Сакулину.)* Окунев вызывает.

Сакулин поднялся.

— Да не тебя — меня вызывает!

Сакулин сидел в приемной Окунева, ждал.

Открылась дверь окуневского кабинета, вышел Тимонин. Он прошел через приемную, даже не поглядев в сторону Сакулина.

Сакулин усмехнулся, но настроение у него было невеселое.

Через некоторое время дверь приоткрылась снова, выглянул сам Окунев.

Сухо пригласил Сакулина:

— Заходи, Леонид Александрович.

Кабинет Окунева. Окунев, Сакулин.

Окунев возбужденно ходил по кабинету и горячо, искренне говорил:

— ...Да, я настаивал, я требовал, чтобы трест взял обязательство о досрочном пуске комбината! Но милый мой — это же моя и твоя святая обязанность — вовлекать в соревнование! Добиваться, чтобы коллективы брали встречные планы! Ведь не секрет, что многие руководители, вместо того чтобы искать резервы, ищут себе легкой жизни! Приходится их шевелить. Вот ты Малунцева не знал — а знал бы, говорил бы другое! Это был барин, высокомерный человек, зазнавшийся человек! На обком он поплевывал — у него выходы были прямые — в главк, в министерство. Все что можно было взять от жизни, он уже взял — звания, награды, славу. А Новогуринск — это была его предпенсионная стройка — отдых перед отдыхом! Конечно, приходилось требовать и настаивать, и заставлять! Я тогда был уверен и сейчас уверен — были у него резервы, он мог взять обязательство!

Сакулин *(негромко)*. В экономику нельзя вмешиваться на основании голой уверенности — нужен анализ.

Окунев. Анализ? А ты знаешь о том, что у нас в строительстве производительность труда в полтора-два раза ниже, чем в передовых странах Запада? Вот тебе и весь анализ!

Сакулин. Это ни о чем не говорит: конкретная стройка живет в конкретных условиях.

Окунев. Но Нурков почему-то в тех же конкретных условиях увидел возможность сдать комбинат досрочно?

Сакулин. Нурков взял липовое обязательство. Я ж объяснял.

Окунев Ты мне объяснял, а теперь я тебе объясню! Это неправда, что Нурков взял обязательство для того, чтобы его утвердили. Он был сначала утвержден на бюро, а потом пришел с обязательствами. Мне давно известно, что ходит такой разговор, и я говорил Игнату Максимовичу — выпиши числа, когда было бюро, когда ты брал обязательства, и заткни

им рот! Он просто не хочет этим заниматься. Пусть, говорит, болтают. И обязательство — сдать весь комбинат досрочно — было реальным. Другое дело — они не смогли организовать реализацию всех резервов. Но это, милый мой, случается, к сожалению, на каждом шагу. Обязательства реальные, а не выполняются. *(Помолчав.)* Ты пойми, Леонид Александрович, я мог бы тебе все эти подробности и не излагать, я не оправдываюсь перед тобой, надеюсь, понимаешь. Я просто чувствую, что у тебя подорвано доверие ко мне, а без взаимного доверия — работы не будет. Вот ты говорил насчет письма Вязниковой в обком. Невнимательно отнеслись. Но в области сорок три строительные организации, каждая строит десятки объектов — что же, по-твоему, я должен вникать во все технологические процессы? Письмо Вязниковой я отправил Нуркову. Нурков никакой тревоги не бил. Я считал, что все нормально. Это я только теперь от тебя узнал, что он оказывается рассчитывает на изменение сроков. Я понятия не имел до сегодняшнего дня!

— Владимир Борисович, — буркнул Сакулин, — мы знаем обычно столько, сколько хотим знать. И о том, о чем хотим...

— Леонид Александрович, давай без афоризмов! Мы очень часто не знаем многого, хотя делаем все для того, чтобы знать! Одним словом так: никакого бюро сейчас проводить не надо. Пустят первую нитку, потом проведем бюро. Я сам к тебе приеду.

Сакулин. Потом будет поздно.

Окунев. Пустят они и первую и остальные две нитки в этом году! Придумают что-нибудь и пустят!

Сакулин. А если не придумают?

Окунев. А если не придумают — будут отвечать!

Сакулин. Как? Вынут из кармана двадцать миллионов?

Окунев *(устало)*. Ой, Леонид Александрович! Ты не понимаешь одного — твое бюро ничего не изменит. Никто не позволит, чтобы около двадцати крупных предприятий страны не выполнили годовой план!

Сакулин. А мы что — только в этом году живем? В следующем году нас уже не будет? Повымираем? Или улетим на Марс — всем народом? *(Помолчав.)* Странная вещь получается. Ты сейчас узнал, что Нурков, Кознаков и Артюшкин тебя обманули. Как человека, как секретаря обкома. Но этим ты не встревожен. Ты встревожен тем, что я этот обман вскрыл.

Окунев. Молодец! Я рад, что ты так круто взялся за дело. Это мне по душе. Но в данном конкретном случае ты рассуждаешь неправильно: сейчас пуск одной нитки никто остановить не сможет. Это нереально. А ты знаешь, есть правило в нашей работе: нельзя поднимать вопрос, если не уверен, что его действительно можно решить.

Сакулин. Ну, хорошо, давай не поднимать вопрос, не проводить бюро. И что будет? Будет торжественный пуск, потом передвинут срок сдачи комбината на полтора года, государство потеряет двадцать миллионов. Но при этом все будут хорошими! *(Помолчав.)* На западе есть конкуренция, и она заставляет капиталистов смотреть в корень... А у нас нет конкуренции, и слава богу, что нет. Но это не значит, что мы можем себе позволить не смотреть в корень. То есть возможность у нас такая есть, и в этом вся суть, вся сложность — что она есть! В нашем обществе нет такого автоматического, стихийного механизма, который решал бы все вопросы принципиально... независимо от нашей совести! Эту обязанность — решать все вопросы принципиально, по правде, взяли на себя мы. Мы, партия, партийные комитеты, даем оценки людям, их делам. И это самое главное, что мы делаем. Потому что на наши оценки люди ориентируются. «Ах, вы такую работу считаете хорошей, вы за такую работу повышаете, награждаете? Прекрасно! Мы так и будем работать, так и будем жить!» *(Помолчав.)* У меня конкретное предложение. Ты не веришь, что можно сейчас остановить пуск одной нитки — я верю, ты против проведения бюро — я за. Пойдем прямо сейчас к Ролану Матвеевичу, послушаем, что он скажет.

Сакулин поднялся.

Окунев *(несколько смешавшись)*. Ролан Матвеевич Новогуринском не занимается.

И вообще, это смешно: по такому вопросу, как быть у тебя бюро или не быть у тебя бюро, обращаться к первому секретарю обкома.

Сакулин *(спокойно)*. Если смешно, тогда я буду проводить бюро.

Сдержанно кивнув, Сакулин вышел из кабинета.

«Волга» Нуркова проезжала по улицам областного центра. Нурков, насупленный, мрачный, сидел рядом с водителем.

Машина остановилась у здания обкома партии. Нурков вышел из машины и скрылся в центральном подъезде.

Нурков стремительно шел по коридору обкома. Поравнявшись с дверью окуневского кабинета, Игнат Максимович решительно открыл дверь.

В приемной секретаря обкома сидело несколько человек.

— Здравствуйте, — поднялся секретарь Окунева. — Владимир Борисович вас ждет.

Нурков вошел к Окуневу.

Кабинет Окунева. Окунев, Нурков, Тимонин.

Окунев *(спокойно)*. Игнат Максимович, мы тут посоветовались, обсудили — бюро горкома в пятницу состоится.

Нурков *(с напряжением)*. Я хотел бы знать, с какой целью?

Окунев. А тут нет никакой тайны. Горком хочет быть твердо уверен, что весь комбинат, все три нитки будут сданы в срок. У Леонида Александровича на этот счет возникли сомнения.

Нурков. Но вы же знаете, что я не могу рассеять эти сомнения. Я не смогу оставшиеся две нитки сдать до конца года.

Окунев. Как это — «не смогу»? Есть государственный план — его никто не изменял и не отменял.

Нурков. Значит, так ставится вопрос?

Окунев. А как он может ставиться иначе, милый мой?

Нурков. Хорошо. Я сдам весь комбинат в срок. Но досрочного пуска одной нитки не будет.

Окунев *(резко)*. Игнат Максимович, я прошу вас запомнить: в этом здании и в этом кабинете никакие авантюры не пройдут! Вы обязаны первую нитку сдать сейчас, а остальные в плановый срок. Только так. Вам и без того шли на уступки больше, чем следовало. Прощали слишком многое. Вы же, между прочим, свое первоначальное обязательство — сдать досрочно весь комбинат — не выполнили, если не закрывать ни на что глаза!

Нурков *(не сдержавшись)*. Владимир Борисович, очень тяжело работать, если руководство в этом здании, когда хочет закрывает глаза, когда хочет открывает глаза! Надо уж или все время их держать закрытыми или все время держать открытыми!

Тимонин *(строго)*. На что вы намекаете?

Нурков *(Тимонину)*. На все!

Тимонин. Конкретно?

Нурков. Пожалуйста! Могу и конкретно! *(Помолчав.)* Я сел в кресло управляющего после Малунцева. Со стороны это выглядело просто — один ушел, другой пришел. Но Малунцев — это была величина! Лауреат Государственной премии, личный друг министра, его начальник главка побаивался, да и вы, Владимир Борисович, были с ним довольно осторожны. А я был ноль! Мое отчество путали секретарши в главке. На вопрос, который Малунцев решал, сняв трубку телефона, я тратил недели. Материалы и механизмы, которые при Малунцеве предназначались нам, после смерти Малунцева заворачивались на другие стройки. Дела в тресте резко пошли вниз. Я понимал, что если так будет продолжаться, я комбинат к концу года не сдам. Я пришел к нему *(кивнул на Тимонина)* — помогите! Я дважды приходил к вам, Владимир Борисович! Я просил — разберитесь с нашим главком, у них план не сбалансирован, не хватает ресурсов на все стройки, пусть что-нибудь закроют, чтобы нам можно было работать нормально! Но никто вникнуть не хотел. И тогда я решил воспользоваться авторитетом социалистического соревнования — поскольку у меня своего личного авторитета, как у Малунцева, не было. Я не собирался сдавать комбинат раньше срока. Я взял обязательство сдать раньше, чтобы сдать в срок! Мне нужно было это обязательство для того, чтобы

не от меня заворачивали материалы, а ко мне! И я этого добился. Когда бюро обкома мои обязательства поддержало, вы знаете, как он *(снова показал на Тимонина)* стал мне помогать? Будь здоров! Мне порой казалось, что он не у вас работает, а у меня! Все повернулись ко мне лицом, когда я взял обязательство!..

Окунев. Но почему вы потом пошли на пуск одной нитки — вы же знали, какие будут последствия?

Нурков. Я попал в ловушку. Я не собирался пускать комбинат досрочно. Но обещанную досрочную продукцию расписали по предприятиям как реальную! И теперь эту продукцию ждут! И за это уже отвечаю не только я, но и обком и вы...

Окунев. Не надо перекладывать с больной головы на здоровую.

Нурков. Я и не перекладываю. Ранг у меня не тот, чтобы перекладывать. Я сделал все, что мог. Я договорился с главком: срок сдачи оставшихся двух ниток перенесут... Все будет нормально. Только не надо сейчас проводить это бюро!

Окунев. Значит, Малунцев был прав, когда отказывался от досрочного пуска комбината?

Нурков. Да, прав. Но Малунцев мог сдать комбинат в срок, а я не мог. Поэтому я взял липовое обязательство и готов за это отвечать... Но только прошу вас, Владимир Борисович, — не надо бюро...

Окунев *(твердо)*. Нет. Бюро должно состояться.

Окунев пристально посмотрел на Нуркова и придвинул к себе папку с бумагами, давая понять, что разговор окончен. Нурков пожал плечами, горько усмехнулся и пошел из кабинета.

Мрачный Нурков сидел рядом с водителем — за окнами машины мелькали огни Новогуринской стройки.

«Волга» остановилась у подъезда жилого дома. Нурков вышел из машины и устало, неторопливо побрел к подъезду.

Он тяжело поднялся по лестнице, своим ключом открыл дверь.

В прихожей он снимал пальто — из глубины квартиры доносились женские голоса и смех.

Нурков подошел к кухне — резко открыл дверь. За столом, мирно беседуя, сидели Вязникова и жена Нуркова. Нурков остановился в дверном проеме, мрачно смотрел на них.

— Здравствуй, Игнат, — сказала Вязникова и запнулась.

Нурков не ответил.

— Игнат, а ты как раз вовремя! Сейчас будем ужинать,— старательно бодрым голосом сказала жена.

— Я сыт, — сквозь зубы буркнул Нурков. И вдруг рявкнул: — Я сыт по горло!

Жена Нуркова растерянно взглянула на Вязникову, сжала губы, быстро вышла из кухни.

Нурков *(выдержав паузу, Вязниковой)*. Зачем пришла?

Вязникова *(спокойно)*. Хочу с тобой поговорить.

Нурков. О чем ты хочешь со мной поговорить? Вы из меня сделали неврастеника, а сейчас хотите со мной поговорить?

Вязникова. Кто это — мы?

Нурков. «Штаб Малунцева»!

Вязникова. Игнат, «штаба» нет. Ты его разогнал.

Нурков. Зачем ты пришла?

Вязникова. Может быть, ты сядешь?

Нурков. Хорошо, сяду. *(Сел.)* Так зачем ты пришла?

Вязникова *(помолчав)*. Завтра будет бюро горкома, и я хочу, чтобы ты поддержал Сакулина...

Нурков. Это он тебя прислал?

Вязникова. Меня никто не присылал. Пойми, если Сакулин завтра не получит поддержки, его отсюда уберут. А он честный, порядочный человек. Он озабочен делом, а не собственной карьерой. При нем тебе не придется хитрить, ловчить, брать липовые обязательства. Его нельзя потерять.

Нурков *(с иронией)*. Что же я, по-твоему, должен сделать?

Вязникова. Ты должен сказать: этот досрочный пуск не нужен, это моя ошибка, и ее надо исправить пока не поздно...

Нурков *(резко)*. Только и всего?

Вязникова *(негромко)*. Игнат, ты здесь

начинал с нуля. Неужели тебе безразлично, как эта стройка закончится... Малунцев тоже не каждый день был большим человеком, как это казалось со стороны. У него тоже бывали компромиссы, но он всегда помнил, что есть черта, за которую заходить нельзя. Он умел поворачивать события, когда они заходили в тупик. Он умел, он не боялся...

Нурков. Зачем ты мне все это рассказываешь?

Вязникова. Очевидно потому, что верю в тебя.

Нурков *(опять срывается)*. Ты веришь в меня? Ты?! А разве.. когда я сел в кресло Малунцева, будь оно проклято, разве не ты металась по тресту: «почему Нурков, разве нет человека достойнее?..» В самый трудный момент, когда мне нужна была ваша поддержка, ваша помощь, вы от меня отвернулись!

Вязникова. Да, я считала, что ты не должен быть управляющим.

Нурков. Ты считала! А я не считал! И не хотел зачеркнуть себя в угоду вам!

Вязникова. Игнат, по поводу того, что произошло после смерти Малунцева, нам с тобой никогда не найти общего языка!

Нурков. Вот это ты правильно говоришь: никогда. И напрасно ты пришла. Зря.

Нурков подошел к телефону, набрал номер:

— Павел Николаевич? Ну что я могу тебе сказать... ничего хорошего я сказать тебе не могу... Да есть кое-что... Я к тебе сейчас зайду.

Нурков положил трубку и, не глядя на Вязникову, открыл холодильник, взял початую бутылку водки, со стола взял тарелку с порезаным сыром и вышел.

Девушка снова меняла цифры на табло:
«До пуска осталось 28 дней!»

Бюро горкома партии проходило в кабинете Сакулина.

Присутствовали члены бюро: Сакулин, второй секретарь горкома Аблов, секретарь горкома Медведева, председатель горисполкома Рачадов, председатель комитета народного контроля Кухаренко, Нурков, Кознаков и Артюшкин. И два человека приглашенных: бригадир маляров Кучина и бригадир монтажников Аверьянов.

Сакулин. Заседание бюро городского комитета партии считаю открытым. Ни у кого нет возражений? Нет. Вопрос, у нас сегодня один...

Артюшкин *(перебивает)*. У меня есть возражение!

Сакулин. Против чего?

Артюшкин. Я считаю сегодняшнее заседание бюро неуместным. Люди заняты на пусковых объектах, сейчас самая горячая пора на стройке, все думают о пуске первой очереди, а мы в это время собираемся совсем по другому вопросу. Я предлагаю не проводить бюро.

Медведева. Леонид Александрович, а почему нам действительно не провести это бюро после пуска первой очереди? Я сомневаюсь, чтоб Игнат Максимович и Павел Николаевич в теперешней предпусковой горячке были в состоянии как следует подготовиться к обсуждаемому вопросу

Сакулин *(в недоумении)*. Алла Алексеевна, как это понимать? Если вы считали, что это бюро проводится не во время, вы могли мне сказать об этом сегодня утром или вчера, или три дня назад. Вы же не с улицы, вы секретарь горкома. Я еще могу понять Глеба Валерьяновича — он лично не заинтересован, чтобы проводилось это бюро. Но вас я не понимаю.

Рачадов нервничал, крутил в руках коробок спичек, оглядывался по сторонам. Он сказал:

— Я тоже думаю, Леонид Александрович, что сегодня проводить бюро с такой повесткой дня не стоит.

— Ясно, — сказал Сакулин. — Товарищи, кто еще против? — Сакулин взглянул на Нуркова и Кознакова, но они молчали. — Значит, трое против, пятеро — за. Тогда я считаю все-таки заседание бюро открытым. Значит, как я уже сказал, у нас на повестке дня один вопрос: о положении дел на пусковых объектах этого года — технологических нитках номер два и номер три. Слушаем Игната Макси-

мовича и Павла Николаевича. Кто из вас будет говорить первым?

Кознаков *(решительно)*. Я!

Сакулин. Пожалуйста, сколько вам потребуется времени?

Кознаков. Две минуты! На сегодняшний день существуют два варианта пуска технологических ниток номер два и три. Вариант первый: через двадцать восемь дней пускаем технологическую нитку номер один — в этом случае оставшиеся две технологические нитки смогут быть задействованы только через полтора-два года. Вариант второй: через двадцать восемь дней не пускаем технологическую нитку номер один — в этом случае все три нитки комбината, то есть весь комбинат, может быть запущен к концу текущего года, а самый отдаленный срок — первый квартал будущего года. Все. Мне остается добавить, что лично я приветствовал бы второй вариант. Доклад окончен.

Артюшкин. Павел Николаевич! Как же так получается — вы же до сегодняшнего дня боролись за досрочный пуск? Вы себе отдаете отчет, что главную ответственность за срыв понесете вы как заказчик?!

Кознаков. Ну что ж, Глеб Валерьянович, мне уже шестьдесят пять, так что нести придется не очень долго...

Сакулин. Еще вопросы к Павлу Николаевичу будут?

Молчание.

Сакулин. Нет вопросов. Тогда дадим слово второму докладчику. Пожалуйста, Игнат Максимович.

Нурков *(хмуро)*. Я присоединяюсь к предыдущему оратору.

Аблов. Это как понять? Значит, вы тоже против досрочного пуска первой нитки?

Нурков. Да.

Артюшкин *(вскакивает)*. Я могу выйти на минуту?

Сакулин. Можете.

Артюшкин стремительно выходит из кабинета.

Сакулин. Есть еще вопросы к Игнату Максимовичу?

Молчание.

Сакулин. Нет вопросов. Прошу — кто желает.

Аблов. Я! Чтобы не толочь воду в ступе, у меня есть конкретное предложение. Предлагаю следующий проект решения сегодняшнего бюро. Первое. Учитывая расчеты экономиста Вязниковой и также заявления на данном бюро руководителей стройки, бюро горкома партии постановляет: досрочный пуск первой нитки Новогуринского комбината считать нецелесообразным. Второе. Протокол и постановление данного заседания бюро со всеми предложениями направить в обком партии, а также в строительный отдел ЦК КПСС, в Министерство строительства и Госплан СССР. Все.

На последних словах Аблова вернулся Артюшкин. Резко отодвинул стул, сел. У него было выражение лица человека исполнившего свой долг.

Поднялась Медведева.

Медведева. Товарищи! Я считаю — прежде чем принимать какое бы то ни было решение по столь важному вопросу, мы обязаны посоветоваться с обкомом партии.

Сакулин *(спокойно)*. Алла Алексеевна, я разговаривал с Владимиром Борисовичем Окуневым. Он против.

Медведева. Тем более! Товарищи, давайте называть вещи своими именами. Леонид Александрович пытается сейчас противопоставить позицию горкома партии позиции обкома партии! Но это же недопустимо!

Аблов *(горячо)*. Уважаемая Алла Алексеевна! Вы меня извините, но нельзя же так откровенно плевать на все, что происходит на стройке, и заботиться только о том, что о нас подумают в обкоме! Со своей совестью тоже надо ладить, а не только с обкомом! Речь идет все-таки о двадцати миллионах, которые мы можем спасти! А это между прочим труд сотен людей — не только на этой стройке, но и на многих предприятиях, которые поставляли сюда оборудование и прочее! Люди старались, перевыполняли планы, там, наверное, многих наказывали, снимали с работы, целые драмы человеческие происходили, а у нас сейчас этот труд будет заморожен на два года вместо того, чтобы давать отдачу!

Аблов сел.

Сакулин. Товарищи, я ни в коей мере не считаю, что мы сейчас предпринимаем какую-то акцию против обкома партии. Я внимательно перечитал все постановления обкома, касающиеся Новогуринска, и ни в одном из них не встретил даже упоминания о пуске одной нитки. Всюду речь идет о выполнении соцобязательств, то есть о досрочном пуске всего комбината. Кстати сказать, о том, что это обязательство было аннулировано, коллектив стройки даже не был уведомлен. Просто подменили одно обязательство другим. Боролись за досрочный пуск всего комбината и вдруг стали бороться за досрочный пуск одной нитки. Многие рабочие до сих пор не знают, почему и как это произошло.

Аверьянов. Это точно. Я сам только недавно узнал. Извините.

Артюшкин неодобрительно взглянул на Аверьянова.

Сакулин *(продолжает)*. Что же касается мнения Владимира Борисовича — это не мнение обкома, а только одного из секретарей. И я надеюсь, Алла Алексеевна, что бюро обкома займет другую позицию. По крайней мере, я хочу в это верить.

Поднялся Кухаренко, председатель комитета народного контроля, пожилой человек:

— Я поддерживаю проект решения, за исключением одной детали. Я думаю, что мы не должны наше постановление направлять в ЦК. Мы должны направить свое решение в обком, а бюро обкома, если сочтет нужным, свое решение направит в ЦК. Не надо прыгать через голову.

Аблов. Устав партии мы в данном случае не нарушаем! Любой из нас имеет право обратиться в ЦК, не говоря уж о горкоме!

Кухаренко *(спокойно)*. Не знаю, не знаю. Я как считаю — так и говорю. А в остальном я проект поддерживаю и буду за него голосовать.

Кухаренко сел.

Рачадов нервно крутил в руках спичечный коробок, он сказал, не глядя на Сакулина:

— А я согласен с Аллой Алексеевной: надо согласовать с обкомом...

Медведева. Правильно!

Встал Артюшкин:

— Вы забываете, товарищи, что в течение года, даже больше, мы призывали рабочих отдать все силы досрочному пуску. Люди старались, недосыпали, а теперь мы им скажем — все было напрасно! А что они нам теперь скажут? Даже если была допущена ошибка, ее сейчас исправлять поздно. А исправлять ошибку не вовремя — это тоже ошибка и, может быть, еще большая! С ошибками надо обращаться о-очень осторожно!

Артюшкин сел.

Сакулин. А давайте послушаем, что скажут рабочие. *(Посмотрел на Аверьянова.)*

Кучкина *(поднялась)*. Можно?

Сакулин кивнул.

Кучкина *(ей около сорока)*. Мы тут с Аверьяновым посовещались и решили, что я буду выступать за двоих. Я хочу просто рассказать один случай. У меня сын Олег. Как-то вижу я, не учит уроков. Почему, спрашиваю. У нас, говорит, мама, завтра открытый урок, и меня не спросят. Только отличников будут спрашивать. А он у меня, к стыду моему, и двоечки прихватывает. Я пошла к учительнице. Нехорошо, говорю, с малолетства ребенка приучать, что есть две правды — одна для класса, другая для комиссии. Вы его обязательно завтра вызовите. Пообещала учительница. На другой день прихожу с работы — ну как, Олежек, дела? Все хорошо, меня сегодня не спрашивали. Я тогда пошла к директору школы, думаю, я все-таки и депутат горсовета, и член обкома партии, нельзя такое пропускать. И вот директор, женщина молодая, говорит мне: это я велела учительнице не вызывать вашего сына, вы, говорит, у себя на производстве стараетесь выглядеть и мы стараемся. Вон у вас что делается, у меня муж на стройке работает, я знаю — у вас пуск-то не тот, хотя и досрочный. Так что нечего. И я повернулась и пошла. А что скажешь? Понимаете, куда дело идет? Школа детей наших воспитывает, а мы, выходит, саму школу воспитываем. Вот вы, Алла Алексеевна, обком наш защищали. Я уже сказала, я член обкома. Много, конечно, и хорошего могут сказать про работу нашего обкома,

но все же покритиковать нас, обком, стоит. Только не так, как был у меня случай. Собиралась выступить на активе, и тут подходит ко мне заместитель заведующего строительным отделом обкома, такой есть Тимонин. Екатерина Михайловна, говорит, надо чтоб в вашем выступлении была критика в адрес обкома. Вы, говорит, скажите, что работники обкома редко бывают на местах. Я говорю, так не в том дело, что редко, а в том, что не метко! Вот Владимир Борисович часто у нас бывает, а я гляжу, нерв-то главный он упустил. Теперь насчет того, что подумают рабочие. *(Она повернулась к Артюшкину.)* Конечно, Глеб Валерьянович, вы правы, рабочие не обрадуются, когда узнают, что зря старались. Пожалуй, даже и поматерят вас, руководителей. Но не долго — день-два... поймут, что правильное решение принято. А вот если вы пустите эту нитку, они будут материть не два дня, а два года, пока будет достраиваться комбинат. Конечно, вы не можете окончательно решить — быть пуску или нет. Но свое мнение, свою мысль надо подавать не глядя, что подумают. И еще...

Кучкина не договорила — в кабинет вошла Вера Васильевна.

— Леонид Александрович! — громко и взволнованно сказала она. — Вас просит взять трубку первый секретарь обкома Ролан Матвеевич Лоншаков!

Все члены бюро обернулись к Сакулину. Стало тихо.

Сакулин снял трубку.

— Ролан Матвеевич просит вас взять трубку в приемной, — добавила Вера Васильевна.

Сакулин положил трубку на место и быстро пошел в приемную.

Члены бюро настороженно молчали. Только Артюшкин с независимым видом откинулся на спинку стула. Нурков сидел, облокотившись на стол, насупившись. Кознаков был невозмутим, сердит. Рачадов уже не вертел в руках спичечный коробок, а внимательно рассматривал его. Медведева торжествующе улыбалась. Аверьянов шепнул что-то на ухо Кучкиной, и та согласно кивнула в ответ. Аблов распахнул форточку и закурил.

В кабинет возвратился Сакулин. Он прошел на свое место и сел.

Все с нетерпением ждали.

Он помолчал еще немного, подумал, пригладил рукой волосы и сказал:

— Ролан Матвеевич просит меня и Игната Максимовича приехать в обком. У него находится Владимир Борисович, они обсуждают тот же вопрос. Значит, мы прервем сейчас заседание бюро горкома и продолжим его после моего возвращения. Все свободны.

Кабинет Лоншакова. Здесь Окунев, Сакулин, Нурков.

Нурков *(продолжая ранее начатый разговор)*. Я объясняю: Малунцев мог сдать комбинат в срок, а я не мог. Поэтому взял нереальное обязательство. И готов за это отвечать. Но если бы я не взял это обязательство, то сегодня в Новогуринске не могла бы идти речь ни о пуске всего комбината в срок, ни о досрочном пуске одной нитки. А так по крайней мере есть выбор.

Окунев. Какой выбор?! Целый ряд крупных предприятий страны ждут продукцию! Вся страна знает, что Новогуринск пускается досрочно! Вы что, телевизор не смотрите?!

Лоншаков *(обращаясь к Сакулину)*. Леонид Александрович, вы подробно разбирались с этой историей, как вы считаете, почему она произошла? Основная причина?

Сакулин. Одной из основных причин я считаю ошибки, допущенные обкомом в руководстве Новогуринской стройкой.

Окунев. Причем здесь обком? Были допущены ошибки в планировании, в снабжении — они и сказались! Ты, Леонид Александрович, постоянно путаешь хозяйственную работу с партийной!

Сакулин. Я ничего не путаю! Вы, Владимир Борисович, с трибуны приводили слова, сказанные на пленуме ЦК, — о том, что пора наконец в строительстве навести порядок. Но Вязникова, когда обратилась к вам, поддержки не получила. И я тоже не получил!..

Лоншаков *(перебивает)*. Вы свободны. Оба.

Сакулин и Нурков поднялись.

Сакулин. Что мне передать членам бюро?

Лоншаков. Передайте, что обком этим вопросом занимается.

Сакулин и Нурков вышли.

Лоншаков. Ты плохо в людях разбираешься.

Окунев. Да вот ошибся. Ролан Матвеевич. Думал, знаю человека. Работали вместе...

Лоншаков. Я имею в виду не Сакулина.

Окунев. Кого же?

Лоншаков. Нуркова. Авантюристу поверили, а Малунцеву, который предупреждал, что нельзя комбинат пускать досрочно, не поверили. Одного человека не поняли, а теперь это обойдется государству в двадцать миллионов... Это не просто ошибка. Это твой стиль работы.

Окунев. Я с себя вины не снимаю, Ролан Матвеевич. Но сейчас останавливать досрочный пуск нельзя. Мы только поставим себя в глупое положение...

Лоншаков молчал.

Отдельная кабина в ресторане. Играет «музыкальная шкатулка». За накрытым столом сидят Нурков и Сакулин.

Официант, молодой парень, вносит тарелки с борщом.

Нурков *(официанту)*. Сколько надо бросить, чтоб эта шарманка играла?

Официант. Пять копеек.

Нурков. А если кинуть рубль, она заткнется?

Официант. Обязательно.

Нурков. Ну так сделай.

Официант выходит. Через некоторое время музыка обрывается.

Нурков. Леонид Александрович, представьте себе, что я ваш самый близкий друг и дороже меня на свете у вас нет никого.

Сакулин. Допустим. Если останемся в Новогуринске...

Нурков. Так вот скажи мне, дорогой мой друг: ты что, в самом деле считаешь, что во всей этой истории я виноват?

Сакулин. Да, считаю.

Нурков. В чем же я виноват?

Сакулин. У тебя действительно не было многого, чтобы сдать комбинат в срок, но для того чтобы сказать — нет! — у тебя было все. Для этого не требуется никаких материальных ценностей.

Нурков. А что изменилось бы, если бы я сказал — нет?

Сакулин. На этом свете ничего не меняется до тех пор, пока не находятся люди, которые начинают менять. Другого способа изменить что-либо просто в природе не существует, запомни! А ты своим липовым обязательством всех успокоил, все сгладил...

Нурков. Да если б я действовал так, как ты, — этот комбинат и через десять лет не построили бы!..

Сакулин. Правильно... ты мощный человек, силища! Ты сильней, к примеру, меня, а действуешь, как карлик...

Нурков. Может быть, я и карлик, но... Вот ты сказал нет — посмотрим, что из этого получится!..

И снова девушка меняла цифры на табло:
«До пуска осталось 14 дней!»

Через стройку ехала черная обкомовская «Волга». На заднем сиденье сидел Лоншаков. Был жаркий день, Лоншаков снял с себя пиджак, сидел в машине в одной рубашке. Курил.

Кабинет Сакулина.

Здесь были все члены бюро: Сакулин, Аблов, Медведева, Артюшкин, Кухаренко, Нурков и Кознаков.

Сакулин сидел на своем месте. Ролан Матвеевич — сбоку, рядом. Сидел нахмуренный и опять курил.

Сакулин *(негромко)*. Товарищи, мы продолжаем заседание бюро горкома, которое было прервано десять дней назад. По вопросу о пусковых делах нашей стройки вчера было принято решение, о котором сейчас расскажет нам Ролан Матвеевич.

На слове «расскажет» Лоншаков чуть поморщился. Он говорил сидя, негромко, почти каждое слово произносил раздельно:

— Значит, решение принято такое: досрочный пуск одной нитки состоится. *(Помолчав.)*

Он состоится, несмотря на то, что убыток от этого пуска будет намного больше, чем подсчитала экономист вашего треста. Положение таково, что вашу продукцию сегодня ждут двадцать предприятий, а продукцию этих двадцати предприятий ждут сто предприятий и так далее. Если сейчас не будет пуска — произойдет в буквальном смысле цепная реакция неурядиц. И убыток составит уже просто гигантскую цифру. Так что из двух зол выбрали меньшее. Но если бы год назад, когда ваш экономист прислала письмо в обком партии, если бы тогда был поставлен вопрос — мы избежали бы и этого меньшего зла, которое, как вы понимаете, не такое уж и маленькое. Непростительно долго этот сигнал обратной связи двигался по нашим каналам... Мы потеряли время, а время — это возможность выбора, а возможность выбора — это огромное богатство! Год назад могло быть пять вариантов решения вопроса с недостающим сырьем, а сейчас есть только один вариант. *(Помолчав.)* Уже создана комиссия, которая самым тщательным образом исследует все причины, из-за которых мы оказались перед лицом этого единственного плачевного варианта. Итоги работы этой комиссии будут рассмотрены в Москве. С последующими персональными выводами. *(Помолчав.)* Никаких празднеств в честь этого пуска не будет, наград, премий не ждите, это не успех, это большая непростительная ошибка. *(Помолчав.)* Вопросы есть?

Вопросов не было.

Лоншаков добавил:

— Соберите рабочих и скажите им правду. Рабочие не виноваты. Вот уж кто должен получить свое — и морально и материально.

Только сейчас Ролан Матвеевич внимательно всмотрелся в каждого из членов бюро — и мы вместе с ним увидели их лица: серьезные, задумчивые, грустные.

Ролан Матвеевич поднялся, положил окурок в пепельницу, сказал:

— Я считаю, что ваш секретарь горкома действовал правильно. Но в данном случае вы исправляли чужие ошибки. Постарайтесь действовать точно так же, когда появятся собственные. Провожать меня не надо.

Лоншаков вышел.

Члены бюро сидели молча — каждый думал о своем.

— Все, товарищи, — сказал Сакулин.

Никто не вставал.

Медленно по лестнице поднимался монтажник. Это уже была не та девушка, которая все время меняла цифры. Это был молодой человек, чуть насупленный, серьезный, в брезентовой куртке, с непокрытой головой. Он добрался до лозунга «Сдадим первую очередь комбината досрочно», вытащил из-за голенища резинового сапога ломик, одним резким движением оторвал лозунг от стенки — и он полетел вниз.

Камера панорамирует и останавливается на табло:

«До пуска осталось 13 дней!»

Внизу слышен шум огромной стройки, рокот механизмов, голоса людей.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Подранки», 10 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Н. Губенко. Оператор-постановщик А. Княжинский. Художник-постановщик А. Полкачев. Музыка А. Вивальди, А. Марчелло, А. Корелли. Звукооператор В. Шмелькин.
Роли исполняют: Ю. Будрайтис, Алеша Черствов, Г. Бурков, А. Калягин, Ж. Болотова, Р. Быков, Н. Губенко, Н. Гундарева, Е. Евстигнеев, Б. Закариадзе, П. Крымов, З. Евсеева, В. Филиппов, В. Березуцкая, Д. Нетребин, Г. Кавтарадзе, Л. Шагалова, М. Херхеулидзе, Н. Волков, Д. Бессонов, О. Строгова, А. Поляков, А. Болдин, В. Ястребов.

«Мосфильм» (СССР). Кабусики Кайся — «Тохо Эйга» (Япония)

«Мелодии белой ночи», 10 ч.
Автор сценария С. Соловьев, при участии Тасиюки Касикура. Режиссер-постановщик С. Соловьев, при участии Киёси Нисимура. Оператор-постановщик Г. Рерберг. Художник-постановщик А. Борисов. Композитор И. Шварц. Звукооператор Б. Венгеровский.
Роли исполняют: Комаки Курихара, Ю. Соломин, А. Збруев, Е. Солодова, Андрей Леонтович, Сейдзи Миягути, С. Полежаев.

Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького

«Дневник Карлоса Эспинолы», 8 ч
Автор сценария и режиссер-постановщик В. Селиванов. Оператор-постановщик В. Сапожников. Художник-постановщик В. Власков. Композитор А. Рыбников. Звукооператор В. Набатников.
Роли исполняют: Хосе Луис Бельместр, М. Мухина, Карлос Сохо, Эдита Хуана Бланко, Сильвио Луис Сегаль, Рикардо Артуро Моро, Исидоро Уго Роа, С. Денисов, Ласана Суре, Антонио Гарсия Ортега, Коста Астрас, Родриго Энрике Арандия, Э. Шашкова, В. Шалевич, А. Дмитриева, Л. Чурсина, З. Боцвадзе, К. Кавсадзе.

Киностудия «Центрнаучфильм»

«Приключения Нуки», 8 ч.
Автор сценария Б. Долин. Режиссер-постановщик Е. Осташенко. Оператор-постановщик П. Филимонов. Художник-постановщик В. Крылов. Композитор Ш. Каллош. Звукооператор Л. Шутова.
Роли исполняют: Саша Заболотин, Андрей Махов, Юра Осташенко, Катя Корабельник, Алик Денисов, З. Смирницкий, Н. Селезнева, Л. Соколова, С. Кетлерова, И. Мурзаева, А. Вокач, И. Кашинцев, М. Кокшенов, П. Винник.

Киностудия «Ленфильм»

«Дикий Ганзула», 8 ч.
Автор сценария В. Приемыхов. Режиссер-постановщик Л. Макарычев. Оператор-постановщик Б. Тимковский. Художник-постановщик В. Гасилов. Композитор С. Пожлаков. Звукооператор Б. Антонов.
Роли исполняют: Наташа Бубнова, Виталий Буянов, Андрей Жаренов, Костя Толстов, Саша Куссуль, М. Боярский, М. Девяткин.

«Меня это не касается...», 10 ч.
Автор сценария Э. Дубровский, при участии Г. Раппапорта. Режиссер-постановщик Г. Раппапорт. Оператор-постановщик А. Чиров. Художник-постановщик В. Улитко. Композитор А. Мнацаканян. Звукооператор Б. Хуторянский.
Роли исполняют: А. Збруев, И. Понаровская, Ю. Демич, Б. Фрейндлих, И. Григорьева, Б. Иванов, Л. Аринина, А. Анисимов, И. Дмитриев, П. Панков, Г. Штиль, П. Шелохонов, Г. Нилов, Е. Покрамович, М. Постников, Г. Короткевич, А. Волгин.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Щедрый вечер» (по одноименной повести М. Стельмаха), 7 ч.
Автор сценария М. Стельмах. Режиссер-постановщик А. Муратов. Оператор-постановщик В. Курач. Художник-постановщик В. Цырлин. Композитор М. Скорик. Звукооператор З. Копистинская.
Роли исполняют: Володя Чубарев, В. Мирошниченко, Г. Демчук, Лиля Суддя, Павлик Река, Ф. Стригун, Л. Лукашевич, С. Лихогоденко, В. Разстальной, В. Волков, Ю. Яковченко.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Венок сонетов», 9 ч.
Автор сценария В. Муратов. Режиссер-постановщик В. Рубинчик. Оператор-постановщик Т. Логинова. Художник-постановщик А. Чертович. Композитор Е. Глебов. Звукооператор В. Морс.
Роли исполняют: И. Меркулов, С. Жуковский, И. Зеленко, В. Юрьев, Э. Геллер, Г. Штиль, В. Никулин, П. Юрченков, В. Ильичев, Л. Куцелай, А. Харитонов, Е. Шабан, В. Ганшин, Л. Кмит, Б. Гитин, П. Саударгас, Л. Аринина, С. Крезо, С. Катько, А. Дубровина, О. Лысенко, Л. Румянцева.

«Семейные обстоятельства», 9 ч.
Автор сценария А. Лиханов. Режиссер-постановщик Л. Мартынюк. Оператор-постановщик Ф. Кучар. Художник-постановщик В. Чернышев. Композитор Ш. Каллош. Звукооператор В. Мушперт.
Роли исполняют: И. Данильцев, З. Славина, Э. Марцевич, В. Титова, В. Басов, Л. Малиновская, А. Климова, Э. Романов, К. Виткус, А. Веденкин, А. Миронов, В. Лиходей.

Киностудия «Узбекфильм», при участии студии «За игрални фильм» (Болгария)

«Повесть о двух солдатах», 8 ч.
Авторы сценария У. Умарбеков, Н. Фигуровский. Режиссер-постановщик З. Сабитов. Оператор-постановщик Л. Травицкий. Художник-постановщик В. Синиченко. Композитор Л. Критская. Звукооператор Г. Сенчило.
Роли исполняют: Б. Ихтияров, Р. Сагдуллаев, Н. Санджийских, Е. Димитрова, Н. Петров, Ц. Островская, Р. Ябанджиев, Г. Черкелов, А. Гиоргиев, И. Гайдарджиев, Ю. Пузырев, М. Михайлов, С. Начев.

Свердловская киностудия

«Встретимся у фонтана», 8 ч.
Автор сценария А. Эйрамджан. Режиссер-постановщик О. Николаевский. Оператор-постановщик И. Лукшин. Художник-постановщик В. Расторгуев. Композитор Е. Стихин. Звукооператор М. Томилова.

Роли исполняют: В Смирнов, В Теличкина, П Любешкин, А. Мовчан, Ю. Сорокин, Е Козлитина, Т Красуская, Л. Пантелеева, С. Вальтман, А Ильин, Р. Галямов, Т. Клюева.

«Только вдвоем», 8 ч.
Автор сценария А Тоболяк. Режиссер-постановщик Г. Кузнецов. Оператор-постановщик А. Лесников. Художник-постановщик Ю. Истратов. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Б. Ефимов.
Роли исполняют· С Колесников, Т Васильева, Л Дьячков, Т. Конюхова, А. Чернов, М Стриженова, В Кириллина, Б Вампилов, М. Степанова, Г. Данзанов, В. Величко.

Одесская киностудия

«Город с утра до полуночи», 10 ч.
Авторы сценария Ф. Миронер, Л. Аркадьев Режиссер-постановщик А Васильев. Оператор-постановщик Ф Сильченко Художник-постановщик М. Панаева Композитор Е Геворкян. Звукооператор И. Скиндер.
Роли исполняют: Н. Рушковский, Ю. Мажуга, С. Сазонтьев, П. Иванов, Т. Рогозина, А. Вдовин, В. Олейник, Л. Дуров, Н. Волков, Г. Мартынюк. Л Круглый, С. Архипов, К. Коржавин, Т. Мороз, А. Антоненко, А. Мартынов.

«Фитиль» № 177 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Реакция» (по следам «Фитиля» № 141) («Ленкинохроника»). Автор сценария Я Ковни Режиссер-оператор Э. Шинкаренко
«Счастливый конец» («Киевнаучфильм») Автор сценария Ю Александров Режиссер и художник Ю. Скирда Оператор А Гаврилов.
«Медленная срочность» (ЦСДФ). Автор сценария М. Вознесенский. Автор текста А. Хайт. Режиссер-оператор А Мирумян
«Домашнее задание» («Мосфильм»). Автор сценария В. Пасынков Режиссер Б Яшин. Оператор В. Листопадов. Художник Б. Чеботарев.
Роли исполняют: Ю Волынцев, А Ширвиндт.

«Фитиль» № 178 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Исполнение желаний» («Союзмультфильм»). Авторы сценария Н. Елин, В Кашаев. Режиссер Б. Дежкин. Художник А. Винокуров Оператор Б. Котов.
«Растраченные грезы» («Киргизфильм») Автор сценария Б. Кужатбеков Автор текста В Наденин. Режиссер-оператор С. Макекадыров.
«Срочное ожидание» (Киностудия имени М Горького). Авторы сценария А. и Л. Шаргородские Режиссер В. Дорман. Оператор В. Корнильев. Художник М Горелик. Роли исполняют: Е. Весник, Ю. Медведев.

Зарубежные фильмы

«Ни с кем», 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария Георгий Данаилов. Режиссер Иванка Грыбчева. Оператор Яцек Тодоров. Художник Милко Маринов. Композитор Симеон Пиронков.
Роли исполняют: Алко Кочев, Ани Бакалова, Стойчо Мазгалов, Джоко Росич, Петр Петров.

«Этот настоящий мужчина», 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария).
Автор сценария Иван Остриков. Режиссер Александр Обрешков Оператор Румен Георгиев Художник Мони Аладжемов. Композитор Александр Брызицов.
Роли исполняют: Стефан Данаилов, Елена Димитрова.

«Квартальный отчет», 9 ч.
Производство творческого объединения «Тор» (Польша).
Автор сценария и режиссер Кшиштоф Занусси Оператор Славомир Идзяк. Художник Тадеуш Выбульт. Композитор Войцех Килар
Роли исполняют: Майя Коморовска, Петр Фрончевский, Марек Пивовский, Зофья Мрозовска, Галина Миколайска, Мариуш Дмоховский

«Моя война, моя любовь», 8 ч.
Производство творческого коллектива «Иллюзион» (Польша)
Авторы сценария Тереза Насфетер, Януш Насфетер. Режиссер Януш Насфетер. Оператор Витольд Собоциньский Композитор Петр Фигель.
Роли исполняют· Петр Лысак, Гражина Михальска, Рышард Барыч.

«Осень новичков», 8 ч.
Производство киностудии «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Пэтрэ Сэлкудяну. Режиссер Мирча Молдован. Оператор Ион Мариниеску. Художник Адриана Паун. Композитор Пауль Урмузеску
Роли исполняют: Марион Морару, Драга Олтяну-Матей, Думитру Фурдуй, Мария Плоае, Эмиль Хоссу, Себастьян Папаяни, Иляна Юрчук, Харламие Полизу.

«Хозяйка города», 8 ч.
Производство киностудии «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария Марчел Парус, Соломон Думитру. Режиссер Лучиан Брату. Оператор Флорин Михайлеску. Художник Вирджил Моисе. Композитор Дан Штефаника
Роли исполняют: Маргарета Погонат, Джордже Константин, Иларион Чобану, Андрей Чики, Зефи Альсек, Корадо Негряну, Ика Матаке, Валериу Параскив

«Операция в Стамбуле», 9 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Иван Гариш, Збынек Брних, Владимир Чех. Режиссер Владимир Чех Оператор Йозеф Павек. Художник Ярослав Кршка. Композитор Штепан Луцкий.
Роли исполняют} Радован Лукавский. Ида Рапоичева, Вильгельм Кох-Хооге, Мартин Ружек, Йозеф Лангмиллер, Эдуард Цупак. Ото Шевчик, Густав Геверле, Франтишек Петерка.

«Романс за крону», 8 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Владимир Калина, Збынек Брних Режиссер Збынек Брних. Оператор Эмиль Сиротек. Художник Индржих Гетц. Музыка Карела Свободы, Ладислава Штайдла, Иржи Брабца.
Роли исполняют: Эрик Пардус, Мярослава Шафранкова, Томаш Стенгл, Франтишек Ганус, Карел Аугуста, Рудольф Кортес. Карел Готт.Надя Урбанкова, Гелена Вондрачкова, Иржи Шеллингер.

«Другой Франсиско» (по мотивам повести Ансельмо Суареса Ромеро «Франсиско»), 8 ч.
Производство Кубинского института искусства и кинематографии (Куба).
Автор сценария и режиссер Серхио Хираль. Оператор Ливио Дельгадо. Художник Карлос Ардитти. Композитор Лео Браун
Роли исполняют· Мигель Бенавидес, Рамонсито Велос, Алина Санчес, Адольфо Лаурадо, Маргарита Бальбоа. Альден Найт, Омар Вальдес, Самуэль Клакстон.

«Юный Робин Гуд», 7 ч.
Производство «Брокет продакшнз лимитед» (Англия).
Автор сценария Уильям Смезерс. Режиссеры Мэтт Маккарти, Джон Блэк. Оператор Тони Аймн. Художник Морис Фаулер.
Роли исполняют: Кейт Чегуин, Мэнди Таллок, Дин Лоуренс, Морис Кауфман, Тони Айткин, Энтони Бейли, Леонард Фентон, Александер Джон.

В работе над материалами этого номера приняли участие И. Гинелина, Л. Донец, М. Дорфман, В. Ишимов, М. Нечаева, Р. Яловецкая,